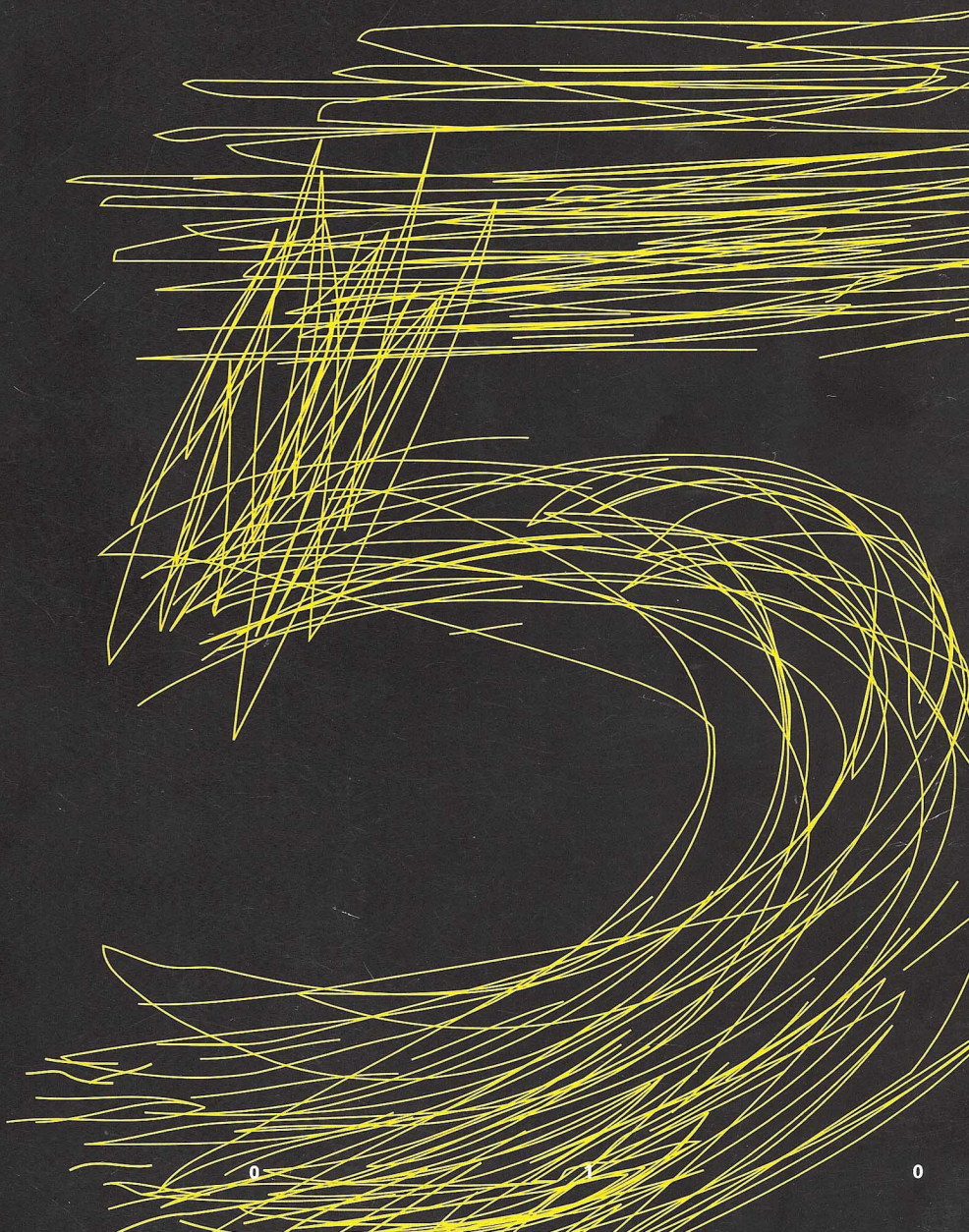
ИСКУССТВО КИНО



2 0 1 0

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

Смена десятилетий — еще один рубеж в истории искусства — в очередной раз спровоцировала «ревизию времени», заставила пересматривать былые и недавние достижения, а также с небывалой остротой поставила вопрос о том, что сегодня считать актуальным. И, главное, что понимать сейчас под самим понятием «актуальность». Как его интерпретировать и ухватить — чувственно, идеологически, художественно. Не исключено, что это замешательство перед тем, что, казалось бы, должно быть очевидным и видимым, свидетельствует не только о нашем бессилии видеть, чувствовать и понимать, но и о нехватке или даже угрожающем отсутствии актуального. А также о неспособности компенсировать эту нехватку традиционными методами — отождествлением с актуальностью таких понятий, как «политичность», «радикальность», «оппозиционность», «глобальность» или «современность». Все эти и другие фундаментальные концепции вдруг перестали описывать и объяснять реальность в той степени, в какой они делали это раньше, и, кажется, уступили место чему-то другому, «другому актуальному», которое еще только предстоит уловить и осмыслить. В этом номере мы предприняли попытку описать это «подвешенное состояние», вспомнив о том, что считалось актуальным еще вчера, и предположив, что является — или может стать — актуальным сегодня.

Сам разговор об актуальности предполагает иную «точку сборки» — поэтому этот номер структурирован иначе, чем традиционные номера «Искусства кино». В первом разделе «Разбор понятий» мы пытаемся приблизиться к намеченной проблеме с дальних рубежей, провести своего рода полевое исследование. В следующей рубрике «Утопии и революции» анализируются концепты, через которые, как нам кажется, традиционно, но не всегда проявляется актуальность. В главе «Актуальное прошлое» мы выбрали художественные явления минувшего века, которые все еще сохраняют в себе очаги актуальности — или сами по себе, или благодаря нашей интерпретации, критическому письму — одному из инструментов актуализации. Рубрика «Смотри!» посвящена актуальным течениям в современном пластическом искусстве — кинематографе, фотографии и архитектуре. А взгляд непосредственно на кино предъявлен в главе «Здесь и сейчас». Завершает номер материал о драматурге Павле Пряжко и публикация его пьесы «Запертая дверь», в которой отчетливо видно, как за последнее время изменилось представление об актуальном в «новой драме». Прошивает номер сквозная анкета «Что такое актуальность», в которой на эту тему размышляют современные художники, режиссеры, писатели и философы.

Е.Гусятинский, А.Дементьева, Т.Дондурей, Е.Паисова

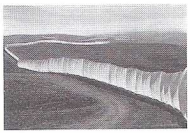
СОДЕРЖАНИЕ «ИК» № 5/2010

РАЗБОР ПОНЯТИЙ

5

Что такое актуальность

Анкета «ИК»



9

ЛЕВ РУБИНШТЕЙН:

«Сейчас нет серьезного сопротивления»

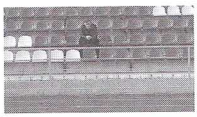
Беседу ведет Зара Абдуллаева

18

Ориентация на местности

«Круглый стол»

УТОПИИ И РЕВОЛЮЦИИ



33

ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

Отсчет утопленников

40

АЛЕКСАНДРА НОВОЖЕНОВА

По поводу акционизма

47

Что такое актуальность

Анкета «ИК» (продолжение)

АКТУАЛЬНОЕ ПРОШЛОЕ

53

МАРИЯ СЕМЕНДЯЕВА

Be kind rewind

57

АНАСТАСИЯ МИТЮШИНА

Правило трех единств. Версия XXI века

63

НИКОЛЯ БУРРИО:

«Освободиться от «мы»

Беседу ведет Том Мортон

68

ИННА КУШНАРЕВА

У Деда Мороза глаза доктора Мабузе

77

ЖАН ЭСТАШ

В туннеле

82

ВИКА СМИРНОВА

Пустой дом

СМОТРИ!

89

ПАВЕЛ КОСТОМАРОВ — АЛЕКСАНДР РАСТОРГУЕВ:
«Границы не существует»
Беседу ведет Тамара Дондурей

96

ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ:
«Смотри»
Беседу ведет Тамара Дондурей

103

АЛИШЕР ХАМИДХОДЖАЕВ:
«Пусть будет Беккет»
Беседу ведет Елена Паисова

111

БОРИС БЕРНАСКОНИ:
«Архитектура — это пространственный рэп»
Беседу ведет Александра Новоженова

120

Что такое актуальность
Анкета «ИК» (окончание)

ЗДЕСЬ И СЕЙЧАС

125

МИХАИЛ КУРТОВ
Греза 2.0

126

ИГОРЬ СУКМАНОВ
Филиппины в объятиях ночи

131

НИНА ЦЫРКУН
Логос, пафос и этос

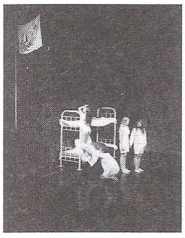
138

ГЕОРГИЙ МХЕИДЗЕ
Лики любви
«Помойные трахальщики», режиссер Хармони Корин

143

ВИКА СМИРНОВА
Между тайным и явным

СЦЕНРЕЧЬ



147

ОЛЬГА ШАКИНА
Не лирик, не прозаик

154

ПАВЕЛ ПРЯЖКО
Запертая дверь
Сценарий

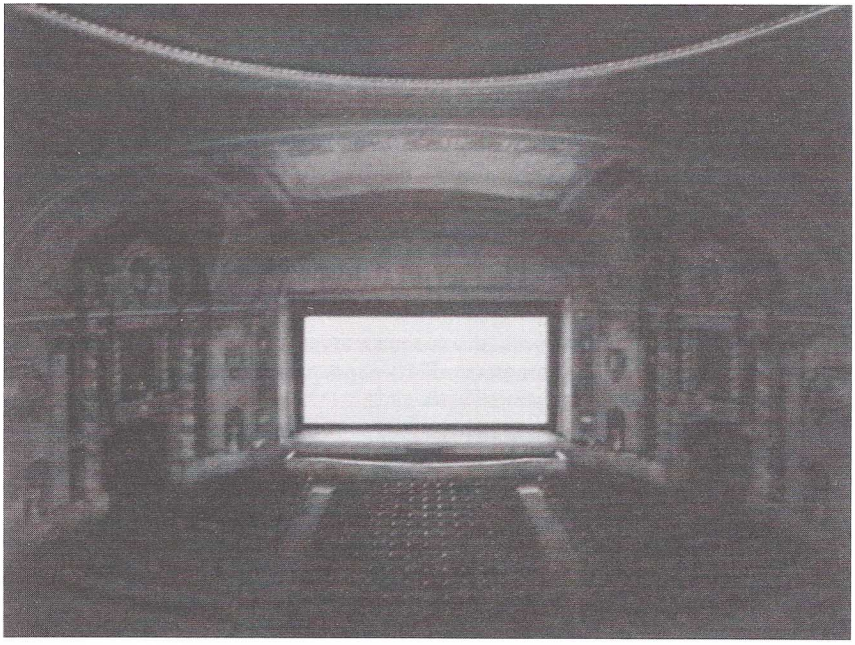
SUMMARY

175

Лев Рубинштейн.
«Стихи на карточках»

А Н К Е Т А

Что такое актуальность



Хироси Сугимото. Серия «Theatres»

1. Чем, на ваш взгляд, сегодня содержание понятия «актуальное произведение» отличается от понятия «современное произведение»?

2. Что для вас является характеристиками актуального в искусстве? Какие явления вы назвали бы актуальными? Приведите примеры.

3. Какие факторы влияют на изменение самого понимания актуальности?

4. Является ли для вас актуальность критерием ваших замыслов и работ?

Юрий Аввакумов, *архитектор*

1. Чисто российская заморочка. Актуальное у нас то синоним политического или социального, то — новаторского, то есть авангардного. Для меня актуальное — это в некотором смысле искусство быстрого реагирования типа «днем в газете — вечером в куплете». В искусстве, на мой взгляд, все-таки важнее ритуальное, чем актуальное. Вот именно ритуальное чаще всего сегодня замыливается, невнятно артикулируется, дисквалифицируется в качестве важной составляющей профес-

сиональной практики. Разница — как между жрецом, шаманом, священнослужителем и массовиком-затейником.

2. Акция, флэшмоб, комикс, граффити, видео, вирус... Трудномузеефицируемое искусство. Пример: Монстрации (Бабушка после похорон).

3. Возраст. Насколько я знаю, актуальщиков среди художников старше сорока практически нет. Эпоха. В великую эпоху актуальности не избежать, она всех достанет, хотим мы этого или нет.

4. Уже нет. Во второй половине 80-х у меня было несколько проектов, посвященных «гласности» и «перестройке». Названия этих работ я впоследствии поменял, потому что к политическим процессам они прямого отношения не имели, а ассоциации порождали определенные. Мое искусство, как я его понимаю, в значительной степени интровертно, от колебаний внешней среды мало зависит.

Бакур Бакурадзе, *режиссер*

Если я голоден — для меня актуален суп. Этот суп может быть приготовлен по рецепту, которому тысячи лет. Из супов для меня предпочтительнее тот суп, который современен, потому что приготовлен сегодня из свежих помидоров, а не из замороженных, не из консервантов. Я бы хотел, чтобы суп был приготовлен человеком, который умеет готовить с вдохновением. Такой суп является актуальным произведением.

«Почему рехнулся господин Р» Фассбиндера, снятый в 1970 году, актуален сегодня как содержанием, так и способом его изложения.

Является ли актуальность критерием моих замыслов? Безусловно.

Борис Барабанов, *музыкальный критик*

1. Я бы говорил в первую очередь не о содержании, а о языке. Актуальное произведение говорит на актуальном языке. В эту характеристику входит как актуальность на уровне языка улицы, так и более сложные параметры, которые потребитель произведения часто не может сформулировать, но безошибочно ощущает на подсознательном уровне.

2. Основная тенденция сегодняшнего дня — «уплотнение» искусства с учетом новых медиатехнологий и новых способов его потребления. «Война и мир», рассказанная в пределах трехминутного ролика в YouTube, — гиперболизированный пример, но самый доходчивый. Актуальное искусство обязано считаться с тем, что времени для того, чтобы «зацепить», у него стало гораздо меньше. Надо укладываться. Самые интересные примеры стоит искать в той части творческого пространства, которая связана с цифровым контентом. Главные креативные силы сосредоточены там.

4. К сожалению, критерием большинства моих замыслов и работ в первую очередь является воля работодателя.

Павел Бардин, *режиссер*

1. «Современность» — принадлежность ко времени по факту создания. «Актуальность», к сожалению, понятие скомпрометированное. Сейчас термин «актуальное искусство» приватизировали арт-менеджеры и под этой маркой впаривают богатым лошкам за огромные деньги какие-то невнятные мертворожденные псевдоконцептуальные поделки. На самом деле актуальность — это то, что волнует людей сегодня, то, что сопрягается с сегодняшней жизнью.

2. Актуальность должна быть не только в мысли, но и в чувстве. Актуальность — это учащенный пульс. Шекспир и Чехов сегодня заставляют сердца людей биться чаще — так же, как и сто лет назад, и потому являются рекордсменами по количеству экранизаций.

3. Актуальны взаимоотношения между людьми. И не так важно, в каких декорациях разворачивается действие и какие технологии использует автор.

4. Актуальность возникает сама по себе, если работать над тем, что тебя волнует по-настоящему.

Сергей Братков, *фотограф*

1. Актуальное произведение искусства — это то, что цепляет меня, острое и живое, важное, назревшее, то, что приносит остроту и глубину восприятия мира и помогает мне понять самого себя.

2. В ощущениях — это искусство, создающее пространство мечты и воображения, а с другой стороны, передающее бескомпромиссную картину настоящего, «расчесывающее заскорузлое социальное тело». Смешивание национальных культур, языков, безграничное увеличение аудитории через Интернет, избавление от колониальных догм Старого Света. Примеры — актуальное искусство художников стран BRIC.

3. Искусство тоже подвержено моде. Безусловно, технический прогресс плюс природа, как мы недавно убедились на примере истории с извержением вулкана.

4. Конечно!

Наталья Ворожбит, *драматург*

1. Актуальное произведение — это моментальная, неотрефлексированная реакция на происходящие в мире события, отраженная в произведении искусства.

Современное произведение — отрефлексированная реакция на личные переживания, на события в мире.

Понятие «современное», на мой взгляд, шире, чем «актуальное». У современного произведения больше шансов пройти проверку временем.

Актуальное же здесь и сейчас. Должно быть свежо и остро.

Это как в школе: посмотрел на уроке фильм — тебе дали писать сочинение на тему «Мои впечатления о фильме». Или ты пришел на урок, посмотрел фильм, а сочинение надо сдать через неделю. Результат в том и другом случае зависит от ученика.

2. Для меня, к примеру, актуальными являются события на Украине, связанные с выборами нового президента. Если я напишу пьесу сейчас, ее, возможно, быстро поставят, потому что эти события интересны многим. Но через несколько лет она будет неинтересна, как позавчерашняя статья в газете. При этом не важно — хорошо это написанная пьеса или нет.

Если я напишу про то же самое, скажем, через десять лет — когда конкретные события потеряют актуальность, — пьеса будет интереснее как послание, глубже. Потому что я буду пользоваться другими инструментами, вытягивать иной смысл, убеждать других подумать над тем, что для других не актуально.

Меня волнует смерть моей подруги, но это нельзя назвать «актуальным явлением». Об этом я могу написать и сейчас, и через десять лет, это будут совершенно разные произведения, но и у той, и у другой пьесы больше шансов остаться, чем у пьесы на актуальную для всех сегодня тему.

3. Влияет огромный поток информации, в этом потоке трудно выделить главное, важное — важное для себя прежде всего.

Актуальное быстро становится неактуальным, намного быстрее, чем это было раньше.

Художникам не угнаться за актуальностью, да и не факт, что нужно.

4. Только одним из многочисленных критериев, и — не обязательным.

Борис Дубин, *социолог, переводчик, литературовед*

1. Видимо, примерно тем же, чем contemporary art отличается от modern art. Современное искусство — не просто модерное, оно модернистское, сконцентриро-

вано на фигуре автора, уже имеет своих классиков и даже пантеон, собирается и экспонируется, в основном, в музеях, зачастую — государственных, и т.п. Актуальное искусство (соответственно, произведение) — искусство текущего дня — открыто связано с его проблемами, ориентировано не столько на автора, сколько на публику, активно экспериментирует с включением публики в искусство, с самой ситуацией восприятия и утверждения чего-то как искусства (или неискусства), столь же активно экспериментирует с техниками (технологиями) коммуникации и, вообще, отчетливо сознает, постоянно подчеркивает свою коммуникативную природу, тот факт, что оно *делается* в процессе коммуникации. Пространства актуального искусства — открытые, часто это площадь, улица и т.п., нередко оно импровизационное: ему важно создать ситуацию коммуникации, а не «шедевр» или «вещь». Увы, актуальное искусство — на уровне волнующих его проблем — как будто бы очень быстро стареет/устаревает (впрочем, это ведь относится и к моде, и ко многому другому в культуре), но оно само, что характерно, относится к этому без паники: время, в котором работает актуальный художник, устроено по-иному, чем в музее или учебнике.

2. В большей части я об этом уже сказал. Важнейшая характеристика актуального — его *публичное признание актуальным* (много публики или мало — не имеет решающего значения). Как писал Тынянов о литературном факте: «Любой современник без труда укажет вам пальцем на литературный факт».

3. Изменения общества, переструктурирование публичного пространства, изменение коммуникативных технологий, колебания коллективной «чувствительности» (манеры чувствовать и реагировать).

4. Специально я об этом не задумываюсь, но в той мере, в какой я (равно как многие другие, мне подобные) включен в текущую жизнь, «ангажирован» определенными идеями, сочетаю разные сферы общения, попадаю на пересечение разных «языков» и т.п., актуальность, конечно, входит в мою работу — и социологическую, и литераторскую — и как тема, и как самочувствие, и как форма жизни, и как вавилонское столпотворение наречий...

ЛЕВ РУБИНШТЕЙН:

«Сейчас нет серьезного сопротивления»

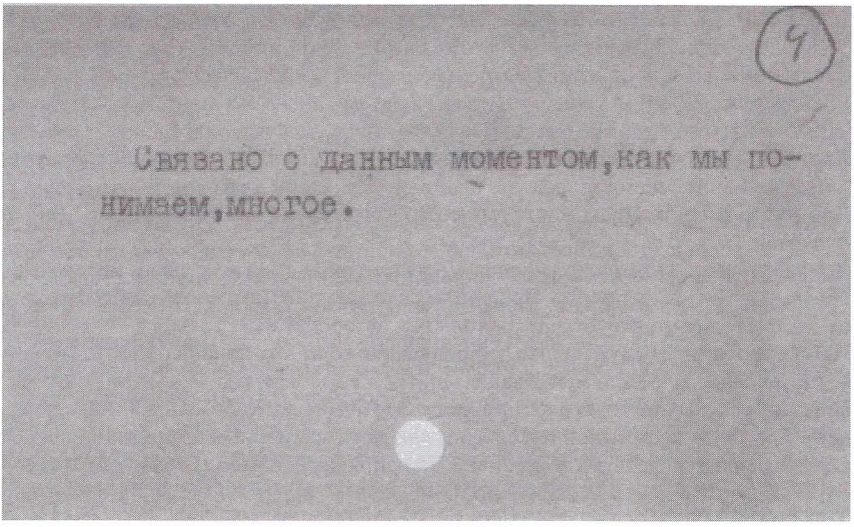
БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Зара Абдуллаева. Наш разговор в 97-м году назывался «Вопросы литературы» и не утратил, по-моему, смысла.
Лев Рубинштейн. Прекрасно помню. Но в свое время он, к сожалению, не был прочитан.
З.Абдуллаева. Потому что журнал «Дружба народов» читали люди, интересующиеся чем-то совсем другим. Прошло немало времени, но я вновь начну с вопроса: кого сегодня можно назвать актуальным автором?
Л.Рубинштейн. Не думаю, что за прошедшие годы как-то сильно ситуация изменилась. Все более или менее как было, так и есть. Я думаю, что автор — это уж, во всяком случае, не только автор текста. Это автор как носитель, на мой взгляд, некоторой художественной идеологии, каких-то жизненных принципов, а в некоторых видах словесного искусства, как, например, поэзия, еще и носитель своей, скажем, житейской жестикуляции.
З.Абдуллаева. Думаешь, ничего не изменилось?
Л.Рубинштейн. Да. Мне кажется, такие формулировки — это попытка нащупывания той разницы, которая существует в английском языке между modern и contemporary. Modern — что переводится буквально как современный, это все то, что происходит сейчас, синхронно и с нами. Но не все, что происходит сейчас, является современным в смысле contemporary. Поэтому я думаю, что русское понятие «актуальное» в контексте говорения о современной культуре в данном случае является переводом слова contemporary. То есть является современным в том смысле, в каком оно соответствует духу современности.
З.Абдуллаева. Как, в чем и где этот дух или обертоны современности проявляются в нулевые?
Л.Рубинштейн. Если они и проявляются, то у человека, сформировавшегося чуть раньше, эти обертоны проявляются скорее негативно, но я готов признать, что это моя проблема. Мною эти обертоны воспринимаются как откровенно ретроградные. В культуре сейчас наметилась довольно отчетливая тенденция, причем именно у новых авторов, может быть, наиболее пассионарных, как сказал бы знаешь кто. Они тянут в сторону старого, даже агрессивно консервативного. У меня такое ощущение. Я сейчас не готов примеры приводить. Сколько бы мне ни приходилось заглядывать в какую-нибудь современную прозу, которая, что называется, на слуху, я там вижу сильный ретроградный вектор. И мне как человеку, сформировавшемуся в авангардистской, условно говоря, парадигме, это не по душе.
З.Абдуллаева. В кино тоже очевиден крен — при этом не консервативный, по-моему, к, грубо говоря, неореализму, к допостмодернистской поэтике. Самые важные — в смысле интересные фильмы нулевых можно с некоторым допущением назвать классическими в своей поэтике.
Л.Рубинштейн. Квазиклассическими.
З.Абдуллаева. Хорошо. Такая тенденция не имеет отношения к неоакадемизму, декоративности и т.д. Это живое кино. И оно сейчас мне кажется более привлекательным своей формальной скромностью, чем так называемое «искусство» — агрессивное, визионерское и т.д.

Л.Рубинштейн. Понимаю, что ты имеешь в виду.

З.Абдуллаева. Можно сказать — и говорят: да ничего в этом кино нет. Но в квазиклассическом кино, сделанном, например, молодыми румынскими или аргентинскими режиссерами, очевидно абсолютно свежее дыхание. Может быть, такие фильмы не искусство в том смысле, в каком мы еще недавно употребляли это слово. Никаких там нет вроде авторских приемов, формальных изысков, причудливого повествования (чтоб слово «нарратив» не употреблять).

Л.Рубинштейн. Во! Не искусство, а только энергия?



Лев Рубинштейн. «Стихи на карточках»

З.Абдуллаева. Или сосредоточенность, внимательность, наблюдательность. Эти режиссеры не озабочены радикальной поэтикой. Может быть, сама эстетическая радикальность временно отработана. Скажем, формальная непретенциозность, если она более или менее осмыслена, становится важнее имитации радикализма.

Л.Рубинштейн. Понимаю. Возвращаясь к словесности, к прозе, а я думаю, что процессы везде одни и те же, хотя по-разному проявляются, скажу, что мне, например, не то что не нравится, а глубоко неинтересна, скажем, тенденция возвращения к нарративу. И проза, и кино сводятся сейчас, по-моему, к рассказыванию историй.

З.Абдуллаева. Не сводятся, хотя рассказывание историй не отменяется. В этом новая сложность, а не примитивность. Потому что в истории непременно есть сдвиг.

Л.Рубинштейн. А мне кажется это глубоко проеханным. Я знаю, что все истории давно рассказаны. Я их более или менее помню. Они отличаются друг от друга по фактуре. Но с фактурой не каждый справляется, не каждый способен фактуру сделать содержанием. В результате содержанием становится то, что можно пересказать. «Это кино про то, что...» То есть сейчас в кино, в литературе делают не что-то, а про что-то. После Веселовского, Проппа мы знаем, что сюжетов, вообще, всего несколько и они все давно рассказаны.

З.Абдуллаева. Ну да. Старые и по-настоящему радикальные авторы продолжают разрабатывать некогда найденное, а новых авторов в старом смысле (пардон за оксюморон) нет. Поэтому понятие «автор», по-моему, склонилось наконец к анонимности. Поэтому замечательные западные режиссеры свой радикализм — или какой-то синоним этому слову надо найти — видят в содержательном сдвиге. Правда ли, или вранье, что вместо разнообразной системы отказов в персональном поведении, художественной стратегии наступило — возможно, еще неартикулированное — время рефлексивного, но при этом не поставангардного искусства? При этом даже линейная история не становится почему-то помехой

в восприятии такого неконсервативного кино. История есть, и она читается, но содержанием становится то, что не показано, что осталось между кадрами, — экзистенциальная протяженность. Хотя ни фабула, ни сюжет вроде не разрушены.

Л.Рубинштейн. Мне интересен автор рефлексирующий, мне интересна мгновенная реакция, но реакция очень опосредованная. Сейчас в относительно молодой литературно-художественной среде появились очень неубедительные, на мой взгляд, термины, которые меня не утешают: «новая искренность», например.

З.Абдуллаева. Это старая песня о главном.

Л.Рубинштейн. Или, скажем, «поэтика прямого высказывания». Вместе с «новой искренностью» сейчас это взято на вооружение. Я как был совершенно убежден, так и остался: в современной культуре никакое прямое высказывание невозможно. Пока ты не выкупаешься в языке, ты ничего сказать не можешь. Я как лингвоцентрист все равно содержание любого произведения ищу именно в языке. Просто язык все знает. Без нас и за нас. И чем мы с ним в более доверительных отношениях, тем ближе к тому, чего хотим.

З.Абдуллаева. Возразить трудно. Но я недавно перечитала любимую в середине 90-х книгу Михаила Безродного «Конец цитаты», и мне показалось, что это образец чудесного, но оставшегося в своем времени письма.

Что сегодня, по-твоему, подвергается деконструкции? И какую поэтику новые авторы пытаются конструировать, работая с дистанцией?

Л.Рубинштейн. То есть, какие объекты сегодня наиболее соблазнительны для деконструирования? Мне кажется, практически все. При этом все переворачивается. Вот, скажем, в 70-е — начале 80-х годов меня в искусстве раздражало все, условно говоря, *политическое*. Социальное. И мы тогда все, и соц-артисты, и те, кто, как я, опосредованно, через язык обиходной жизни как раз занимались деконструкцией мейнстрима общественного сознания. Советского либо антисоветского. В какой-то момент мы решили, что это, в общем, одно и то же, потому что говорило на одном языке. Мне кажется, что сейчас такой опасный, довольно отстойный мейнстрим — это как раз аполитизм. И его следует деконструировать. Если сейчас и пришло время прямого высказывания, то на эти темы. Я всегда этого избегал, но не случайно последние сколько-то лет говорю именно на эти темы, которые меня всю жизнь не интересовали. Как когда-то околополитическое говорение мне казалось консервативным и тухлым, сейчас аполитизм мне кажется вредным и тухлым мейнстримом. Я, как ты понимаешь, мейнстрим всегда употребляю только в негативном смысле. Этот мейнстрим очень поощряется властью: ребята, вас это все не касается, мы тут сами все решим, а вы развлекайтесь.

З.Абдуллаева. Ты говорил про гламур как про официальное искусство. Западный, очень разнообразный мейнстрим адаптировал постмодернисткие приемы, приметы. Те же авторы, которые остались, уходят не в «новую искренность», и она принадлежит мейнстриму, а в запечатление, регистрацию повседневности. Они снимают простые вроде по форме, но при этом не простецкие истории.

Л.Рубинштейн. Про жизнь.

З.Абдуллаева. И так сказать можно. Но остается зазор, который, с одной стороны, историей не исчерпывается, хотя этот же зазор, с другой стороны, не определишь, как прежде, в каких-то явных языковых предпочтениях режиссеров. В этом сложность описания новой киноматерии. Можно сказать: «чистая киногения», «длинные планы», «повседневность, становящаяся хроникой», «онтология кино», но дальше не продвинешься.

Л.Рубинштейн. Понимаю. «Новая искренность» — совершенно неплохое словосочетание, но оно мне не нравится, потому что его, как правило, употребляют хрен знает к чему — к тому, что не имеет отношения ни к новому, ни к искреннему.

З.Абдуллаева. А что такое искренность?

Л.Рубинштейн. Кстати. Как она может быть новой или старой? Прямое высказывание — тоже ложная вещь, потому что оно невозможно. Оно возможно только в одном случае: когда тебе на голову что-то упало и ты говоришь «ё...». Вот это прямое высказывание. И то оно не прямое, потому что мы, филологи, знаем,

что все слова миллион раз до нас говорили. Так что тут прямого? Каждое слово тянет за собой пучок смыслов. Знаешь, какой фактор сейчас мне кажется очень важным — динамизирующим и конструирующим, — который очень часто, по-моему, бывает неочевиден и оттого мы не можем воспринять то, что происходит в искусстве? Это мотивация. С одной стороны, нет более идиотского вопроса, зачем автор написал это произведение или снял это кино. С другой стороны, этот вопрос не должен возникать, потому что должно быть понятно, зачем. Я все время вижу, возвращаясь к нашей прозе, что все это написано не для меня, что я не адресат, что это написано либо с целью получить премию, либо с целью заинтересовать какого-нибудь кинопродюсера, который прочтет и захочет сценарий заказать. Мне кажется, что вся эта новая проза не является конечной целью. Она является полуфабрикатом чего-то другого. Так что проблема мотивации и проблема адресата сейчас стоит очень остро. Не зачем, но для кого и что тобой двигало? У меня все время ощущение, что сейчас все делают *просто так*. Я знаю, что происходило в андерграунде в 70—80-е годы: мы спасались от агрессивного абсурда жизни, создавали ясные для себя структуры, в них существовали. Рыли окопы. Это мотивация. К ней можно по-разному относиться, но она очевидна. Сейчас такой мотивации нет. Кино снимают, чтобы на фестивале кто-то посмотрел. Нет серьезного обращения. То, что я вижу или читаю, не для меня. Лучше сделано, хуже сделано. Сейчас технология достигла такого размаха, что смешно об этом говорить.

З.Абдуллаева. Это проблема личности.

Л.Рубинштейн. Между прочим. И дело не в отсутствии личности, а в ее невостребованности. Личности никому не нужны.

З.Абдуллаева. Или по каким-то иррациональным причинам они...

Л.Рубинштейн. ...перестают быть личностями. Да-да. Нынешняя общественно-культурная атмосфера не менее развращающая, чем советская. Советская кого-то пугала, покупала, советский морок, который мы застали, уже был невысокий — я в кавычках и без кавычек говорю, все шло по нисходящей, в сторону склероза. Тогда людям, даже интегрированным в государственные дела, было стыдно делать то, что сейчас людям не стыдно. Сейчас удивительный диктат бесстыдства. Более того, на это бесстыдство — мода.

З.Абдуллаева. Более того, на бесстыдство не реагируют те, кто стыд еще вроде не потерял, но из-за социальной апатии, которая тоже модна, молчат. Ну ладно.

Поговорим о твоих текстах. Твоя проза стала более персональной, хотя в ней сохраняется промежуток между слухом на память и слухом на сегодняшнюю реальность. Промежуток, который удостоверяет, по-моему, сейчас и нарушение, и установление границ. Прежняя ситуация, в которой размывались границы между правым — левым, верхом — низом и даже между прилагательным и существительным, сменилась восстановлением этих границ, навсегда, казалось бы, похеренных постмодернистской эпохой.

Л.Рубинштейн. Понимаю, понимаю.

З.Абдуллаева. Твоя книжка «Словарный запас» — по жанру двухголосные, трехголосные инвенции. Голос зощенковского сказчика — растерянного обывателя — сосуществует с голосом не растерянного необывателя. В этом промежутке находится нерв относительно новых твоих сочинений. Постмодернизму, ставшему попсой, мейнстримом и т.д., наследует постдокументализм.

Л.Рубинштейн. Пускай. Я не против.

З.Абдуллаева. Подобно тому как зощенковский сказчик боролся с мещанством и с прочими, условно говоря, фольклорными напастями, твой рассказчик — столь же изящно изобличает ксенофобию, державность и прочее. Твой рассказчик — простодушный носитель собачьего языка улицы или власти. Но вдруг из-за угла в том же тексте вполне и прямо высовывается или, если угодно, высказывается Лев Рубинштейн.

Л.Рубинштейн. Это не вопрос, а твое соображение, которое мне глубоко лестно. Ты про границы сказала, а мне эта тема всегда интересна. Потому что здесь как раз существенное различие между культурой и искусством. Вроде бы считается, что одно часть другого, но это неправда. Это две разные функции. Роль культуры

эти границы устанавливать и обозначать. Человек, занимающийся искусством, об этих границах четко знает, он знает, что туда не надо заходить, но туда заходит, зная, что этого нельзя делать. То есть культура устанавливает границы, искусство их нарушает. Но тем оно конструктивнее нарушает, чем в большей степени эти границы осознает. Знает, *что* нарушает. Чего, мне кажется, очень не хватает в том, условно говоря, новом окружающем нас искусстве: там границы нарушаются, потому что никто не знает, где эти границы. Как коровы, которые заходят на чужую территорию поесть травы, не зная, что существуют границы. А человек знает. Поэтому нет той энергии. Нарушение границы — это акт, это серьезный акт, который способен породить какую-то художественную энергию. Все самое интересное в культуре и искусстве происходит, на мой взгляд, на границах.

З.Абдуллаева. «То ли забыв, то ли, наоборот, вспомнив о том, как...» — в твоей прозе нон-фикшн возникает постоянный рефрен таких двузначных фраз, порождающих не столько разночтения, сколько ясную неразрешимость, а не двойственность, если так можно сказать. Это и есть состояние промежутка. Так или не так?

Л.Рубинштейн. Дай бог, если так. Я по-прежнему ориентируюсь только на хорошего читателя. Хотя в отличие от своих поэтических занятий, а я, надеюсь, человек вменяемый, понимаю: это жанр другой, и, конечно же, уважительно учитываю, что в тексте, опубликованном в Интернете, который может прочитать большое число людей, я, повторяю, уважительно выстраиваю некоторые уровни, которые человек способен воспринять, не будучи способным воспринять другие уровни. В стихах я этим пренебрегаю. Там мой адресат только конгениальный читатель, которому я ничего объяснять не собираюсь, и он сам будет очень удивлен, если буду объяснять. А вот здесь немножко другое. Это можно назвать, скажем, некоторым уровнем демократизма, в чем я ничего плохого не вижу.

З.Абдуллаева. Я в этом вижу и реальный, и обманчивый демократизм, подобный образу юмориста Зощенко — самого трагического писателя прошлого века.

Л.Рубинштейн. При этом его тексты читали с эстрады.

З.Абдуллаева. При этом Мандельштам говорил, что учить его тексты надо наизусть, как стихи. Твой демократизм не отменяет воздушные мосты между цитатой из какого-нибудь, например, документа, мемуаром и голосом сказчика.

Л.Рубинштейн. Плохо, если он заменяет.

З.Абдуллаева. Ты этому демократическому голосу выдаешь в каждом тексте анекдот, который он рассказывает, но этот анекдот оказывается философической эмблемой уже твоего сюжета. В «Случаях из языка» есть случай про мальчика, который боялся Ленина. Я все хотела спросить, имел ли ты в виду «Рассказы о Ленине» Зощенко, в которых маленький Ленин ничего не боялся, в то время как страх вообще-то наполнял эти рассказы и охватывал до удушья другие персонажи?

Л.Рубинштейн. Если и связано, то бессознательно.

З.Абдуллаева. Меня интересует твоя фиксация, но и преображение мифологии повседневности. В спектаклях латышского режиссера Херманиса актеры читают тексты, записанные с голоса реальных латышей (водителя автобуса, например, или воспитательницы детского сада, солдата), но при этом очень тонко работают на переключении первого и третьего лица. А в твоих инвенциях разные голоса (обывателя, скажем, или пьяницы, или попрошайки) определяются интонацией. То есть ты работаешь в том числе и на границе письменной — устной речи.

Л.Рубинштейн. Интонация, технически выраженная в порядке слов в предложении, для меня самое главное.

З.Абдуллаева. Таким образом, встреча языковых пластов, миров искрит во встрече слуха и взгляда, памяти и представления. Годится?

Л.Рубинштейн. Годится, но мне трудно на эти вопросы отвечать, потому что моя задача сводится к тому, чтобы написать. Ты же выступаешь в роли интерпретатора, на мой взгляд, очень тонкого.

З.Абдуллаева. Ты пишешь в «Словарном запасе», что, «как ни странно, вновь актуальным становится соц-арт». Я думала, что это проеханное. Что ты имел в виду? Социальное искусство, по старинке травестирующее новые идеологические знаки, символы и т.д.?

Л.Рубинштейн. Соц-арт как оперирование общественно-политическими знаками, которые проявляют свою полость — в смысле пустоту, требующую от художника дооформления. Вообще, художника волнуют эти пустые вещи. Ему надо это голое во что-то одеть. Соц-арт середины — конца 70-х годов был сначала в подвале, потом...

З.Абдуллаева. ...на Сотбисе.

Л.Рубинштейн. Да. Потом стал просачиваться в журналы вроде «ДИ» («Декоративное искусство СССР»), потом он стал более или менее общественно воспринимаемым, поскольку он такой яркий, смешной. В позднюю перестройку он быстро спустился до повседневного дизайна. Помнишь, все носили значочки Ленина, что было знаком не ленинизма, а совсем наоборот. Таким образом, соц-арт как высокое искусство травестировался. Он вошел в профанный мир и исчез. Вместо него появился постмодерн, который тоже совершенно в игровом смысле как бы отвергал разницу между верхом — низом, правым — левым и утверждал относительность иерархий, ориентиров. И это было важно в то время. Потому что эти ориентиры мешали человеку двигаться. Но в наши дни постмодерн вошел даже не в социальный дизайн, а в социальную практику. Политическую практику. И язык нынешнего агитпропа находится абсолютно внутри эстетики постмодернизма. Они вот это самое неразличение верха — низа, добра — зла поняли буквально. И сейчас практикуют низовой постмодернизм. Они его присвоили, потому что все эти политтехнологи — профессиональные провокаторы — полуобразованцы. Они где-то что-то слышали, читали и сейчас любят употреблять слово «смыслы» во множественном числе, как когда-то французские постструктуралисты. Они сидят и, как им кажется, «порождают смыслы» за большие деньги. Пилят «смыслы» с утра до вечера. Таким образом, постмодернизм как высокое искусство, естественно, исчез.

З.Абдуллаева. В «Словарном запасе» есть рассказ о том, как ты был в математической школе и мальчик-очкарик попросил в двух словах определить, что такое постмодернизм. Ты ответил: если в двух словах, то уже ничего. А что «чего»? Я думаю, что движение от постмодернистского искусства, ставшего попсой и победившего в схватке с как бы реальностью, к искусству, апеллирующему к реальности без кавычек, не пустое и не тухлое.

Л.Рубинштейн. Все зависит от персонального темперамента художника. Ироническое — вещь обоюдонаправленная. И тут, мне кажется, выступает на сцену такое странное понятие, как вкус. Я понимаю, что вкус в дискуссионном пространстве понятие запретное, потому что человек, произносящий слово «вкус», предполагает, что хороший вкус у него. Я говорю не о художественном вкусе или о вкусе, с которым человек одевается. Или воспринимает какие-то красивые или некрасивые вещи. Под вкусом я понимаю вкус поведенческий, вкус *социальный*. Синонимом может быть слово «вменяемость».

Постмодернизм был живым организмом, но живой организм выдает и экскременты, и эти экскременты сейчас взял на вооружение властный дискурс. Постмодернизм действительно закончился и поэтому, мне кажется, для художника чувствительного и современного сейчас снова важно — необязательно горячо артикулируя — иметь некоторую, не побоюсь этого слова, гражданскую позицию.

З.Абдуллаева. В постдокументализме важнейшей составляющей является именно этический взгляд. Как бы ты попытался описать или назвать время после постмодерна?

Л.Рубинштейн. Я себя не считаю философом или исследователем. А назвать нужно, потому что пока явление не названо, его нет. Это правда. Мы ведь были когда-то концептуалистами, но ведь это тоже не самоназвание. Кто-то придумал. Когда я писал, я не знал, что это концептуализм. Это Борис Гройс мне сообщил.

З.Абдуллаева. Мы твердо усвоили, что сказать «я тебя люблю» невозможно. Любой процитирует Эко, подарившего формулировку «как говорится, я тебя люблю».

Л.Рубинштейн. Это и есть краткая формула постмодернизма.

З.Абдуллаева. Талантливые режиссеры, по прописке документалисты, Александр Расторгуев и Павел Костомаров решились на игровое кино, понимая — я их тоже понимаю, — что можно снять еще один хороший или плохой фильм, но зачем? Они провели кастинг жителей города Ростова, которые будут играть в этом кино и снимать его по канве сценария этих режиссеров, которые потом смонтируют то, что снято их персонажами, выступив, таким образом, в роли кураторов. Назвали они свое кино «Я тебя люблю». Не знаю, насколько сознательно отвергнув запрет постмодернизма. Еще недавно такое название было невозможно даже для тех, кто про Эко не слышал, а если слышал, то точно так же, как водитель из твоей книжки, спросивший у пассажира: художник ли он, «как Малевич»? Что он про Малевича, кроме фамилии, слыхал?

Мне кажется, название «Я тебя люблю» связано не с «прямым высказыванием» или «новой искренностью», потому что это такие правильные пошлости, которые неохота повторять. Здесь попытка нащупать другое и трудное взаимодействие авторов и героев с реальностью, с собственной персонажностью, с самими собой, со своим радикализмом, с невозможностью радикализма, с чем-то еще, что сейчас, говоря обиходным языком, проблематизируется в промежуточном пространстве: внутри границ и за их пределами.

Л.Рубинштейн. Понимаю. Радикализм — вещь важная и необходимая в искусстве, но я ее понимаю и оправдываю, только если он является актом и жестом настоящего экзистенциального отчаяния. Радикализм вальяжный и гламурный радикализмом не являются. Опять же к вопросу о границах. Я это делаю, *зная*, что нельзя. Я готов за это понести ответственность. Я готов к тому, что кто-то со мной за это перестанет общаться. Назовет идиотом. Или, если социальная атмосфера ужесточится, посадят в сумасшедший дом. Этот радикализм я изо всех сил приветствую. Поэтому я приветствую Андрея Ерофеева, делающего выставки, за которые его судят. Дело не в работах, которые он выставляет, они могут быть плохими или хорошими, но это серьезный радикализм. Поэтому радикализм как прием, как эстетика, вообще-то, неинтересен. Потому что он не является никаким радикализмом.

З.Абдуллаева. Его подобия (правдоподобия) мы наблюдаем как раз в мейнстриме.

Л.Рубинштейн. Да. Сейчас радикализм — это показать в каком-нибудь гламурном клубе сиськи. За это тебе ничего не сделают, только будут аплодировать. Вот и весь радикализм.

З.Абдуллаева. В последние годы на фестивалях главные призы и «за инновацию» получают фильмы, в которых никакой языковой инновации нет. Радикализмом становятся не языковые, как мы всегда с тобой думали, находки, а содержательные интересы.

Л. Рубинштейн. Вот-вот. Мы с этого начали разговор, и я это считаю признаком одичания. Таким периодом одичания в русской поэзии были 80—90-е годы девятнадцатого столетия. Поэты после Некрасова, писавшие очень плохие стихи с очень благородным содержанием, которые стали общественно востребованными. Надсон, например.

З.Абдуллаева. Но это кино не плохое, а хорошее, и содержание там редко тупо благородное. Это кино не изощренное, но не пошлое.

Л.Рубинштейн. Искусство воспринимается не в качестве искусства, а в качестве вот этого самого прямого социального высказывания.

З.Абдуллаева. Но их высказывание не исчерпывается только социальностью. А что такое искусство?

Л.Рубинштейн. А хрен его знает.

З.Абдуллаева. Разве это понятие не меняется?

Л.Рубинштейн. Меняются наши конвенции. Наше зрение улавливает то, что оно улавливает. Вокруг нас много чего происходит, чего мы не видим. Искусство — это конвенция. То, о чем мы с тобой договоримся, — лучше, чтоб человек пять договорились, — и есть искусство. А дальше уже тонкости, дальше мы уже между собой спорим. «Это мне нравится, это не нравится». Но сначала мы договорились, что это «хуже некуда», а посередине мы уже с этим работаем. Я думаю,

в тех фильмах, о которых ты говоришь, срабатывает очень сильная западная левая составляющая — я против нее ничего не имею, но она приводит к решению эстетическое заменить социальным. Может, оно и правильно, я не знаю.

З.Абдуллаева. Раньше я тоже так думала. Но с какого-то момента, когда эстетическое стало оружием разнообразного, как букет Абхазии, мейнстрима...

Л.Рубинштейн. ...который невозможно больше нюхать. Понимаю. Если сравнивать так называемую «высокохудожественность», а я таких режиссеров знаю, с честно рассказанной историей, я, конечно, второе выберу. Но если между этим и Висконти, то я выберу Висконти.

З.Абдуллаева. Как будто он не рассказчик историй. Ну ладно. В 1997 году мы говорили, что языковая (в том числе) реальность слишком нестабильна, а ты привык работать с устойчивыми пластами. Можно сказать, что теперь что-то...

Л.Рубинштейн. ...затвердело?

З.Абдуллаева. Чтоб нам легче было жить и работать.

Л.Рубинштейн. Да. Более или менее. Тогда я говорил, что нет неофициальной культуры, потому что нет официальной. Неофициальной культуры по-прежнему нет, но официальная уже вырисовывается, как мне кажется. Это такой конгломерат именно в гламурном сиропе вонючего софт-патриотизма, такого бархатного сталинизма, не страшного, а попсового и клубно-попсового искусства, которое у нас сейчас главное. Что, как всегда в России, свидетельствует о персональных вкусах тех, кто страной управляет. Если, скажем, официальная культура сталинского времени пёрла из Большого театра, то сейчас ту же роль играет Дима Билан. Ту же роль, которую когда-то играл Лемешев.

З.Абдуллаева. Но есть и похуже случаи. Билан-то откровенная попса, а за высокое искусство отвечают действительно ретроградные авторы.

Л.Рубинштейн. Да, конечно. Но в эпоху моего детства эстрадные артисты так или иначе подражали и тянулись к оперным. Заметь, что сейчас все наоборот. Спиваков, например. Попсовеют мгновенно. Потому что это престижнее и интереснее.

З.Абдуллаева. И выгодней.

Л.Рубинштейн. Конечно. Раньше деньги были из одного кармана, теперь из многих. Патриотизм и Ксения Собчак — вот такая сейчас странная официальная культура. И к ней тянется, как бы условно говоря, высокая культура в лице каких-нибудь Башметов. Им самим привлекательнее блеснуть в этом мире.

З.Абдуллаева. В середине 90-х мы сомневались, что возможен андерграунд. А сейчас?

Л.Рубинштейн. Нет, невозможен. Нет, он возможен, но его пока просто нет. Я думаю, он все-таки появится. Когда настоящее давление станет ощутимым, когда, как Маркс говорил, он будет дан в ощущении, художник сделает выбор туда или сюда. Сейчас, в отличие от советского, очень развратное время.

З.Абдуллаева. Мы же не будем связывать эту растленку только с капитализмом.

Л.Рубинштейн. С нашим капитализмом, не забывай. Мы будем связывать с тем, что общество растленно издавна и только этого и ждет. Можно сказать, что российское общество — это такая девушка, которая долго ждала, когда ее соблазнят.

З.Абдуллаева. И дождалась.

Л.Рубинштейн. Да. Потому что не было никогда ориентиров, не было толком религии настоящей.

З.Абдуллаева. Сейчас, по-моему, не так важно рассуждать о «хорошем» или «плохом» кино, «хорошей» или «плохой» прозе, но о правильном движении, о том, что интересно, а что нет.

Л.Рубинштейн. Да, ты права. Сейчас может быть интереснее следить за векторами, чем за результатом. За направлениями ветров, да?

З.Абдуллаева. Именно.

Л.Рубинштейн. Абсолютно согласен, направления ветров интереснее, чем сами ветра.

З.Абдуллаева. За последнее время только «Предел контроля» Джармуша и «Белая лента» Ханеке были настоящими ветрами.

Л.Рубинштейн. Может быть, потому, что у них традиция не прерывалась. Это очень важно. С традицией хорошо работать — отрицать, отвергать, менять, деформировать, когда ты внутри этой традиции находишься. Потому что сказать, что нынешняя русская литература наследует той русской литературе, которую мы знаем и любим, нельзя. Это не так. И к той литературе эта не имеет отношения. Та литература была-была и была великая. И она закончилась. Может быть, на Чехове, может быть, позже, на Зощенко. Она какое-то время еще длилась в советское время. Думаю, до войны. Потом была советская литература. Это феномен, ее нельзя рассматривать отдельно: это не литература, а советская литература. Как советское шампанское — не шампанское, а советское шампанское. После опыта, как мне кажется, увы, потерпевшей поражение неофициальной русской словесности... Не поражением, может быть, но традицией этот опыт не стал. И вся нынешняя словесность наследует советское. Это я вижу во всем.

З.Абдуллаева. Разрывы традиций побуждают каждый раз искать точки опоры в той традиции, к которой художник как будто не имел никакого отношения. У нас любая альтернатива очень быстро встраивается в истеблишмент. Поэтому здесь даже те опусы, которые стилистически, эстетически растут вроде из разных мест, в содержательном смысле все равно вырастают из одного.

Л.Рубинштейн. Сейчас выросло поколение, лишенное просто иммунитета. Я не мыслю категорией поколения, я не знаю, что такое мое поколение, которое, кстати, сплошной тухляк, не хочу, чтобы все, что я говорю, выглядело старческим ворчанием, но сейчас нет серьезного сопротивления. А оно было. Я вспоминаю свои ощущения того времени — мы же себя ощущали очень важными людьми. И эти завоевания, может быть, очень скромные, воспринимались как серьезные. Отстаивание своей делянки было так важно, что все остальное не имело значения. Это счастливое ощущение осталось. Не в каком-то снобско-высокомерном виде, но... да, пожалуй, это был род высокомерия, но в данной ситуации спасительный.

З.Абдуллаева. Есть мнение, что после постмодернизма может забрезжить модернизм.

Л.Рубинштейн. Я к модернизму не очень хорошо отношусь.

З.Абдуллаева. Из-за утопизма?

Л.Рубинштейн. Утописты — тухляки. Не нравятся они из-за биографоэгоцентрических соображений. Мы модернизм очень мучительно преодолевали. Во Второй культуре существовали с конца 60-х модернисты, которых мы называли декадентами, а сами отличались не только на эстетическом уровне, но поведенчески, экзистенциально. Те были богемой, мне всегда несимпатичной. Советский модернизм — это богема, черноватая, кокаинистическая, очень соблазнительная. Ушли огромные силы на похороны всего этого. Кстати, какой-то модерн в нашей кислой, уксусной общественной жизни возможен. Эти грибы могут вырасти, и они уже есть. Но пока такой модерн носит клубный характер.

З.Абдуллаева. Но ты и к постмодернизму не принадлежишь.

Л.Рубинштейн. Да, я принадлежу к поставангарду. Но какие-то черты есть. С постмодерном меня объединяет отношение к любому тексту как уже написанному. К любому слову как к чужому. К чужому — как к своему. Больше ничего.

З.Абдуллаева. Но в твоих сочинениях очень важно трогательное и трепетное различение между своим и чужим.

Л.Рубинштейн. Но мы и говорили про границы.

З.Абдуллаева. Почти фольклорные заплачки в обыденной, казалось бы, речи. Или фразы, не имеющие отношения ни к фольклору, ни к заплачкам, но все-таки имеющие. Или почти басенные концовки. Свое как чужое, чужое как свое расслышано, звучит, но... чтобы удостоверить только свое и только чужое.

Л.Рубинштейн. Спасибо, дорогая, что ты это замечаешь, потому что ради этого все и делается.

Ориентация на местности

«КРУГЛЫЙ СТОЛ»

Евгений Гусятинский. Очевидно, что сегодня слово «актуальность» стало абстрактным понятием, утратило свое изначальное значение. Это не синоним «злободневного», «современного», «важного». Не знаю, как было раньше, но теперь, мне кажется, актуальность начинается с формы или, другими словами, со способа высказывания и существования, а не с самого высказывания. Или нет?

Андрей Буров. Многое, как всегда, начинается с Аристотеля. Существует понятие «акт», «потенция» и «энтелехия». Грубо говоря — некий материал, который потенциально может стать формой. «Акт» — это как раз процесс становления этой материи в форму. Процесс мышления, который формируется, но еще не сформирован, что и является в чистом виде актуальностью. Мы будем говорить, конечно, и о пространстве, где актуальность разворачивается, приобретает какие-то опорные точки, которые отвечают за разного рода определения.

Е.Гусятинский. При этом все мы знаем, что есть периоды преобладания какой-то одной формы. Допустим, постмодернизм преобладал на протяжении тридцати-сорока лет с какими-то незначительными изменениями. А есть периоды, когда форма, так сказать, не «формируется»...

Анастасия Дементьева. Не держит.

Е.Гусятинский. Или происходит переход от жесткости к текучести. Форма меняется — иногда сама по себе, иногда ее сознательно разрушают. Очевидно, «Догма» была такой попыткой покончить с постмодернизмом — прежде, чем он сам себя убьет. Попытка, конечно, чисто постмодернистская. Мне больше нравится пример с «Джеки Браун» главного «постмодерниста» Тарантино. Он одним из первых в кино почувствовал тот сдвиг, который произойдет в нулевые, когда уйдут переусложненность, чрезмерная ирония, самоигральный стёб, агрессия, «радикализм» — все то, на чем во многом держались 90-е.

Елена Паисова. Постмодернизм, модернизм — радикальные формы, вбирающие дух времени, в них концентрируются идеи и представления, долго копившиеся в обществе. Если изобразить это с помощью графика, то линия будет похожа на волну — сначала нарастание, потом постепенное падение. Рано или поздно наступает усталость от радикального, пресыщенность этим концентратом, и все «сдувается». В «спокойные» периоды, когда ничего нового не появляется, усиливается сосредоточенность, увеличивается внимание — актуализируется классика, то, что называется «вечным». Актуальность как понятие мне представляется своего рода осью, по которой какой-то смысл выдвигается вперед, проходит через все временные и смысловые слои, соединяя прошлое, настоящее, сиюминутное с чем-то вечным, неизменным.

Тамара Дондурей. Да, мне кажется, что актуальность не связана с радикальностью той или иной формы. В этом понятии скорее локализована потребность приближения прошлого, но и будущего. Возможность их как-то иначе понять или заново интерпретировать. Под актуальным искусством всегда так или иначе подразумевается именно «здесь и сейчас». Совпадение с какими-то социальными настроениями, духом времени, поиском нового героя и т.д.

А.Буров. Я считаю, что существуют «малая» актуальность и «большая». Пример большой актуальности — так называемые «эпистемы» — барокко, классицизм, романтизм, модернизм. Даже есть такое постмодернистское понятие — «чувствительность». Актуальность, на мой взгляд, — элемент скорее чувствительности восприятия некоего процесса, зарождения определенного типа мышления. Когда оно еще ощущается, как свежее. Но когда заканчивается, эта аура умирает. В этом ее притягательность. Вещи, безусловно, остаются, но в них нет притяга-

тельности. Потом именно механизм актуальности иначе эти вещи интерпретирует. Тут-то и обнаруживаются конфликты, столкновения разных актуальностей.

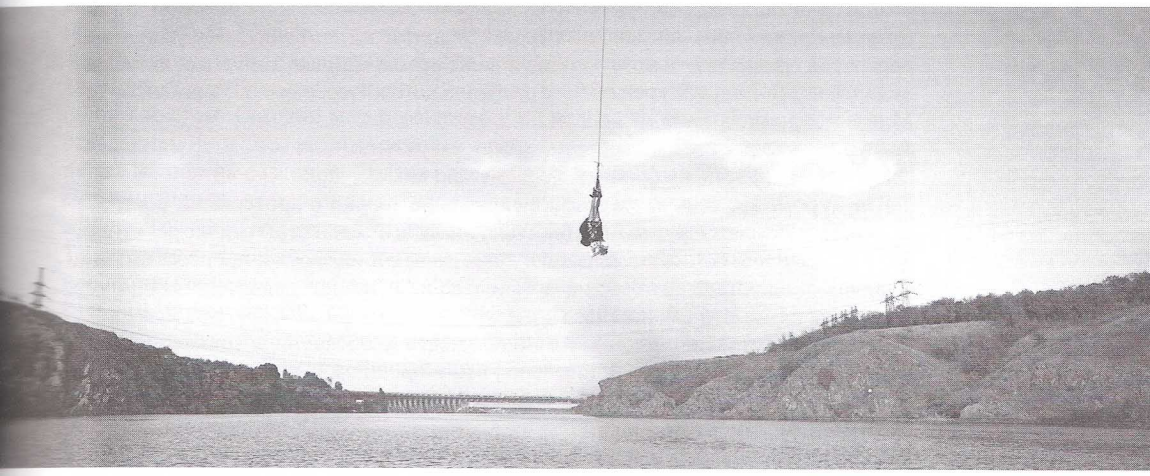
В сознании людей существует много «маленьких актуальностей». Все вместе они, как магнитики, собираются, возникает крупная, «большая актуальность». Вот возник постмодернизм. И сейчас мы как раз наблюдаем некую паузу в преддверии зарождения некоей новой системы.

Е.Гусятинский. Разве актуальность может претендовать на обобщение, на то, чтобы покрыть собой все? Мне кажется, нет.

А.Дементьева. Наверное, все-таки может. Во время господства одной формы именно она, форма, выступает главным критерием актуальности. Но в период смены художественных парадигм возникает масса вопросов, решением которых занимаются как раз конкретные «малые актуальности», про которые говорил Андрей. С ними уже сложнее. Они собираются затем в одну большую концепцию. Но я не уверена, что так происходит всегда. Возможно, вообще в будущем так называемой «большой» актуальности уже не будет.

Е.Паисова. Сейчас такой период. Вроде бы в каждой сфере можно что-то значимое отыскать. Но настоящую актуальность найти никто не может да и, пожалуй, не хочет.

Е.Гусятинский. Получается, что эпоха большой актуальности закончилась в XX веке?



Сергей Братков. Серия «Украина», 2009

Т.Дондурей. Я против обобщений. Может, лучше обсудим, каких авторов мы сейчас считаем актуальными и почему. Например, художник, работающий сейчас, стал более консервативным или менее, более радикальным или менее. Но все эти понятия надо каждый раз уточнять и конкретизировать.

Е.Гусятинский. Андрей правильно говорит про «эпистемы», большие формы, которые довлеют. Но это не актуальность.

А.Буров. Это такие резервуары?

Е.Гусятинский. Можно и так сказать. А когда возникает актуальность, она в них не попадает. В этом смысле ее невозможно уловить. Она постфактум уже определяется. Мне кажется, актуальность — это всегда какое-то меньшинство. Она может существовать где-то на периферии и быть невидимой. То есть существует то, о чем мы не знаем.

А.Буров. А мне кажется, когда актуальность начинает жестко и четко формулироваться, она исчезает. Но, безусловно, в самой системе существуют люди, которые ее предчувствуют. Им подвластна актуализация каких-то мыслей, форм. Потом они создают некую структуру, которая будет реализовывать эти злободневные идеи. Вот она-то и разрушает актуальность. В итоге остаются лишь ощущения, как «маленькие актуальности».

«Бегущая изгородь», режиссеры Альберт Майзелс, Дэвид Майзелс, Шарлотта Цверин

Е.Гусятинский. Все-таки надо конкретные примеры приводить. Ну, условно говоря, если сравнить конец 90-х годов и наше время. Сейчас, допустим, актуально старое документальное кино. В 90-е оно мало кого интересовало. Уайзмен, братья Майзелс, хроника повседневности и т.д.

А.Дементьева. В свое время они не были актуальны?

Е.Гусятинский. Да, по крайней мере, не так, как сейчас.

Т.Дондурей. Но ведь актуальность связана не только с критериями востребованности или успеха. Тут важно понять, почему эти режиссеры сейчас реактуализировались и для кого? Это связано с какими-то социальными процессами? Или с общей тенденцией интереса к документализму, повседневности? Например, в игровом кино. Что именно нас волнует?

Е.Гусятинский. Мне кажется, их актуальность заключается в совпадении прошлого с настоящим. Вдруг понимаешь, что в прошлом было что-то, чего мы не замечали. И не то чтобы его искусственно актуализировали. Оно просто совпало с нынешним моментом.

А.Буров. Если бы оно раньше входило в центральный дискурс, с ним бы работали, восхищались, тем самым много было бы наслоений и т.д. Оно было бы актуальным тогда, но не стало таковым сейчас. Сейчас актуально то, что не зажато в тиски централизации.

Е.Гусятинский. По-моему, все это существует за рамками понятий «централизация» и «периферия», тут более сложные отношения.

А.Буров. Может быть, это такие параллели?

Е.Гусятинский. Да, но не протестные, потому что протест всегда потом поглощает то, против чего направлен. Актуальность — это, скорее, некое критическое или даже кризисное состояние, очень ослабленное.

Т.Дондурей. Кризис — очень плодотворное состояние. Сейчас, видимо, идет слом каких-то важных парадигм. Но касается он только экспериментального искусства. Хотя что под ним понимать — тоже вопрос.

Е.Гусятинский. Это состояние неуверенности. Все, что формируется, формируется благодаря какому-то чужому вмешательству — той же интерпретации, например.

А.Буров. Поэтому постмодернистское предощущение поначалу было актуальным. А когда оно стало входить в контакт, в конфликт — перестало быть таковым... Актуальность рождается в умах, фигурирует в мышлении и собирает в себя все — эстетический акт, само произведение, размышления о нем, интерпрета-

ции. Однако последнее может не быть актуальным. Вспомним Сьюзен Зонтаг с ее формулой «Против интерпретаций».

Т.Дондурей. Может быть, поговорим, почему мы выбрали эту тему. Ведь сейчас уже практически все большие сюжеты, которыми жил XX век, так или иначе закрыты. Постмодернизм, политические оппозиции, представления о несправедливости, условность географических границ... Жанровые, стилистические, игровые схемы — все уже стало общим местом. И в этом смысле происходит возврат к повседневности, каким-то частным историям и вообще к формированию личного пространства. Но что здесь нового? С чем связан этот процесс? И насколько он актуален?

Е.Гусятинский. Переход к частному и даже сверхиндивидуальному — это, по-моему, какая-то новая концепция антиглобализма.

Т.Дондурей. Так чем обусловлен интерес к документальному кино 60—70-х годов, о котором говорил Женя? Непосредственностью воспроизведения на пленке «воздуха» повседневности? Вниманием к ее конкретике — обыденному герою, конфликту, недоговоренности, незавершенности отношений? Но ведь есть и новое политическое кино, как «Гоморра». Есть рефлексии о социализме, как у румынских режиссеров. Давайте попробуем для себя определить или назвать наши предчувствия по поводу того, какие темы, сюжеты нам кажутся сегодня важными, а какие — отработанными.

Е.Гусятинский. В 50—60-е годы тоже был момент промежутка, слома. Это даже не новая волна, а какое-то предощущение, «предновая» волна. Какой-то штиль. То, что потом может вылиться в новую волну, а может и не вылиться. Крах всех больших форм, больших концепций сейчас настолько очевиден, что тоже стал общим местом. Сегодня мир ограничивается только твоим собственным существованием — и это, кстати, довольно радикально. Это протест против глобализма и упор на различия. Причем здесь уже проявляются различия на уровне мироощущения, не связанные с национальностью, вероисповеданием, образом жизни — со всем, что является внешним и лежит на поверхности.

Т.Дондурей. Ну да, например, всплеск активности в социальных сетях наглядно продемонстрировал тенденцию к формированию личного пространства в глобальном. Отбор друзей, волнующей информации, споров, склок. И этот процесс разграничения, редукции больших форм в малые, мне кажется, происходит сейчас во многих областях. В архитектуре, искусстве. Но как все эти локальные очаги, маленькие актуальности согласуются с концепцией постистории, постсовременности?

А.Буров. Мне кажется, что мы как раз живем в то время, когда постоянно предчувствуешь, что может сформироваться какое-то другое пространство, иные отношения — то, что будет по-новому работать. И это пространство уже начинает актуализироваться — простое, глубоко индивидуальное, хрупкое, естественное, непосредственное — вот в чем, как мне кажется, заключается потенция новой актуальности. Отношения между людьми (всегда глубоко индивидуализированные) становятся также актуальной проблемой, потому что вскрывают личную оболочку, иногда разрушая ее, подчас делая еще крепче.

Е.Гусятинский. Отсюда тенденция возводить границы, попытка отгородиться от чужого влияния.

А.Буров. В то время как географические границы разрушаются. Женя определил актуальность как некое параллельное движение, которое не является прямым конфликтом. Если его нет, возникает постоянная, перманентная критика. Следовательно, за счет нее можно тоже создавать границы, разграничивать одно от другого. В одних сообществах ценным или новым видом мышления является что-то одно. В других — совсем иное. Актуальность как взаимодействие с реальностью или предчувствие ее новых проявлений начинает формировать пространство личного. Человек одновременно закрыт и взаимодействует с миром. Но не с тем, который сейчас есть, а с тем, который, как ему кажется, нарождается. Настоящая личность встраивает себя не в уже существующее, а в то, что только будет формироваться. Отсюда и великие переходные фигуры, чувствующие актуальность

нового времени и способные ее передать специфическими средствами своего искусства — Джотто, Данте, Микеланджело, Шекспир, Тёрнер, Пикассо...

Т.Дондурей. Это перманентный процесс, или сейчас он приобретает особую значимость?

А.Буров. Да, потому что мы живем в той паузе, которая возникла при разрушении крупной мировоззренческой конструкции и при этом не появляется крупной фигуры, способной разрушить уже саму эту паузу.

Е.Гусятинский. А по-моему, люди как раз устали от этого, у них просто нет желания, чтобы что-то подобное родилось — «крупная фигура» или «крупное явление». И отсюда такое максимальное дробление пространства на сетку с очень маленькими ячейками.

А.Дементьева. Новый способ жизни формируется?

А.Буров. А я не согласен. Я все равно думаю, что сформируется какая-то новая крупная система.

Е.Гусятинский. А эта сетка — тоже крупная форма. Просто в ней много делений внутри, и деление не на одинаковые квадратики, а на кривые и неравномерные.

Т.Дондурей. Ты говоришь о работе с внутренними границами?

Е.Гусятинский. Я думаю, что сейчас внешняя реальность вообще перестает быть интересной и волнующей. Она неизбежна, но интереса к ней больше нет. И все действия человека направлены на то, чтобы максимально от нее отгородиться. Чтобы сформировать свое альтернативное пространство.

А.Буров. Мне, напротив, кажется, что в силу такого рода виртуальных проектов и многочисленных попыток отгородиться реальность становится более интересной — она только рефлексируется посредством создания на ее основе личного «гетто». Я и есть реальность.

Е.Гусятинский. А почему происходит актуализация всей этой хроникальности, дневниковости? Потому что повседневность разоблачает тотальное сходство всего со всем. Вроде бы все живут одинаково, но когда ты к этому подходишь с незаинтересованным, незамыленным взглядом, понимаешь — абсолютно поразному. Интерес к реальности — это интерес к самому себе.

Т.Дондурей. Одно не существует без другого. Это взаимный процесс.

Е.Гусятинский. Реальное время, с которым работают современное искусство и кино, не требует...

Т.Дондурей. ...интерпретации...

Е.Гусятинский. ...и излишнего фиксирования — чтобы загнать его в какую-то жесткую форму.

Е.Паисова. Но сейчас в кино, мне кажется, в социальных фильмах есть явное противопоставление экзотики и повседневности. Возврат к повседневности как к некоему первоисточнику — это попытка разобраться в чем-то важном, что уже затерялось или затерлось в бесконечных интерпретациях. Тот, кого можно сегодня назвать героем, — человек толпы. Вроде такой же, как все, но в то же время — не совсем: нам показывают его маленький мирок, и вот он уже не такой, как все. Теперь он уникален, один на миллион.

Е.Гусятинский. Реальное время у каждого свое. Каждый проживает его с собственной скоростью. И в самой этой тенденции уже заложен некий предохранитель от того, чтобы реальное время превратилось во что-то большое, в историю, не говоря об Истории.

А.Дементьева. Внешняя реальность и в искусстве, и в жизни сейчас воспринимается и рассматривается в максимальном приближении. А если слишком близко стоять к какому-то большому объекту, сложно полностью охватить его взглядом, дать общую оценку. Остается одна возможность — в эту реальность погрузиться.

А.Буров. У нас как-то развивается отсутствие дистанции.

Е.Паисова. Нет, ну кто-то же пытается объективно «охватить» ситуацию извне. Какие-то журналисты пишут актуальные статьи про «острые проблемы». Внешне вроде есть протест, многие высказываются, что-то снимают, о чем-то публично заявляют, ходят на митинги, формируют сообщества, но это, получается, вообще ни к чему не ведет. Может, потому, что нет интереса к реальности как таковой?

А.Буров. Я бы хотел затронуть тему авторитета.

Е.Гусятинский. Ну, в этом смысле авторитетов никаких нет.

А.Буров. Нет, но, вообще, авторитет — очень сложная конструкция. С одной стороны — искусственная, с другой — это тот, кто обладает наибольшей чувствительностью к актуальности, правда, к актуальности не зарождающейся, а уже существующей. Он безупречен во всех смыслах — в этическом, эстетическом и других. И при этом никому ничего не навязывает. Возникает человек, лидер, который собирает в себе то, что есть у других, концентрирует. Это может быть режиссер.

Е.Гусятинский. Сейчас таких людей нет, а еще пять-десять лет назад можно было сказать, что таким человеком — художником, чувствующим актуальность, — был фон Триер. Еще раньше, в 90-е, — Тарантино. А сейчас нет таких художников вообще.

Т.Дондурей. Мы говорим про то, что нет режиссера-лидера. Да, мир распался на маленькие, локальные кинематографии, в которых есть свои лидеры, не такие статусные, каким был фон Триер. По-моему, сейчас происходит накопление опыта. А мы хотим «большого взрыва». Но он, во-первых, уже был, а, во-вторых,

«Повелитель бури», режиссер Кэтрин Бигелоу

сейчас готовится, возможно, не на поле искусства. С другой стороны, революция 3D, по-моему, обещает «большой взрыв», который затронет и «малую актуальность», рассредоточенную в артпространстве.

Е.Гусятинский. Вообще, нет желания встроить себя в какой-то контекст. Есть схожие явления, которые так или иначе пересекаются. Просто люди, которые этим занимаются, не осознают себя как некое сообщество.

Т.Дондурей. Но так происходит не только в кино, но и в современном искусстве, например. Кураторы и художники пытаются всеми силами что-то в это пустующее пространство поместить, внедрить как главную фишку, но ничего в качестве тренда там не приживается. Это искусственное моделирование, но другого механизма репрезентации нет. Важнее, по-моему, то, что самое главное — и в случае искусства — сейчас происходит не в этой сфере, а в жизни, в реальности, которую трудно почувствовать и понять. Тут может идти речь о практиках, не обязательно завершающихся выставками.

Е.Гусятинский. Я не специалист, но мне кажется, что современное искусство все еще работает с коллективным пространством. Допустим, выставка. На последней Московской биеннале был мегапроект «Против исключения», в котором разные художники и произведения соединялись практически по принципу «монтажа аттракционов». И выставлялись именно как аттракционы. Мне кажет-

ся, это неактуальная, хотя и очень эффектная стратегия, которая, в частности, обнажила кризис кураторства как сверхрежиссуры, запихивающей всех — разных художников, разные тенденции, концепции, разных зрителей — в одну коробку. Принцип «против исключения», конечно, правилен, но в данном случае он обернулся против... исключительности, что настораживает. Современное искусство, которое и так страдает от обезличенности, оказывается еще более обезличенным, совсем исчезает в таких кураторских комбинациях. И еще — сама идея включить в глобальный мировой контекст художников из стран третьего мира довольно консервативна. Потому что в искусстве уже нет никаких «стран третьего мира» — весь этот экзотизм, к счастью, в прошлом. А границы между художниками и их художественными мирами стали более сложными, более тонкими, зачастую невидимыми и проходят они, как мы уже сказали, не по географическим, а также не по социально-политическим линиям.

Т.Дондурей. Это тоже симптом, который нуждается в осмыслении. Все это не просто так происходит. Наша неготовность не свидетельствует о том, что «ничего нет».

А.Буров. Нужна выставка одной картины...

Т.Дондурей. ...или одной инсталляции. Например, как проект «Балаклавский кураж» Сергея Браткова на «Винзаводе». Но мы сейчас предлагаем свою утопию. Есть и выставки одной картины, монографические выставки художников. Это же никуда не делось. Дело в том, что «всё есть». Зрителю остается только сделать собственный выбор. Мы путаем все время разные вещи — свои предпочтения, некую «уникальность» и некую актуальность. Но, может быть, актуальность, поскольку речь шла о повседневности, вовсе не в пресловутой уникальности? Вы говорите о вполне классическом интимном контакте с произведением.

Е.Паисова. Он естествен. Потому что когда ты воспринимаешь сразу много всего — ничего внутри не остается. Можно весь Лувр обойти за полдня, все посмотреть, «загрузить» в себя набор информации, как программу. А когда смотришь на одну картину — пристально, как будто входишь в нее, — она раскрывается, наполняется смыслом, потому что она одна — сама по себе целый мир. Если информации, тем более культурной, слишком много, внимание элементарно рассеивается, смыслы перемешиваются. Это же психически обусловленный процесс.

Е.Гусятинский. Кризис универсальности?

Т.Дондурей. Это связано с тем, что французские постструктуралисты стали классиками, а новые философы не появились? О какой универсальности мы сейчас говорим? О крахе тоталитаризма, падении Стены, реставрации, исчерпанности постмодернизма? Мы сейчас наблюдаем некий промежуток? Но ведь интересно проанализировать, что именно он наследует, от чего отказывается. Задача, конечно, не из легких. Например, в середине нулевых в «Художественном журнале» делали тематические номера про актуальность, где ее формулировали в понятиях «блокбастер», «спецэффект». А теперь, на исходе первого десятилетия, так не скажешь? Или мы слишком консервативно сосредоточены на артпространстве?

Е.Гусятинский. Сейчас, скорее, «безэффектность». Отсутствие эффектов.

Т.Дондурей. Каких? Поведенческих, связанных с формой или технологией? Когда фон Триер был модным, «эффекты» тоже были другими. Теперь «Аватар», по сути, колоссальный и содержательный «спецэффект». Но, возможно, есть и какие-то иные вызовы или предложения времени?

А.Буров. Мне видится совокупность очень близких понятий, которые определяют для меня актуальность: личное, хрупкое, простота, сдержанность, искренность, банальность...

Е.Паисова. Мне кажется, это можно назвать искренностью...

А.Буров. Отсутствие пафоса. Может быть, это чувствительность, новая искренность.

Т.Дондурей. Все эти фигуры, определения, символы — категории из какой-то предыдущей картины мира. Не в них «точка сборки». А сейчас уже совсем иные утопии, принципы локализации смысла?

Е.Гусятинский. Я бы предложил слово «расфокус». Такое отсутствие всех фокусов — фокусов как пристальных взглядов и фокусов как обманок. Это и расплывчатость, и желание ускользнуть от любого влияния.

А.Буров. Хорошо, есть индивидуальные стратегии. А они где-то сходятся, в какой-то общей актуальности?

Е.Гусятинский. Сходятся, просто не в чем-то институциональном. Это более сложные, неочевидные сплетения.

Т.Дондурей. Как раз институализировать акции можно. Как проект в Перми, разрабатывающий разные сферы многообразных практик. Труднее что-то другое, что мы пытаемся нащупать, если не сформулировать.

А.Дементьева. А каким образом осуществляется переход от актуальности к формированию тренда?

А.Буров. Когда актуальность слишком концептуализируется, когда она не меняется, не течет, абсолютно сформирована, то уходит в модные тренды.

Е.Гусятинский. Сегодня настоящее актуальное искусство построено так, что его невозможно превратить в тренд.

Т.Дондурей. Согласна, оно ускользает.

Е.Гусятинский. Его нельзя скопировать, ему не удается подражать.

А.Буров. Вот Кристиан Болтански, например, свой индивидуальный опыт описывает. Ну как его можно повторить? У него есть внутренняя актуальность, личная история. Актуальное не копируется, копируется лишь форма, но не актуальность как процесс. В этом смысле индивидуальный опыт есть наиболее точное воплощение актуальности.

Т.Дондурей. Все это осталось в матрице какого-то игрового сознания? (Былой формы.) Стратегию Уорхола же можно было повторить, то есть и она сама отчасти была основана на цитировании. Но мне кажется, что этот процесс напрямую с актуальностью не связан. Индивидуальный опыт актуализирует или предвосхищает то, что латентно зарождается в конкретном времени.

Е.Гусятинский. Сейчас разница между копией и оригиналом снова появляется. И возникает другая проблема. Нынешнюю киношную «актуальность» очень легко копировать. Длинные статичные кадры, медлительность, бессобытийность, то, что сейчас расползлось по всему фестивальному кино... Смотришь эти фильмы и вроде понимаешь, что это «актуальное кино». Оно актуально по всем параметрам, но при этом не работает. Это тоже копии. Вот с чем это связано? Мне кажется, что сужение рамок, превращение пространства в сетку, о которой мы говорили, очень усложняет жизнь художника. Он поставлен в ситуацию предельного минимализма. И выживают те, кто остается в этом узком пространстве свободным. Кто в метафизическом смысле выходит за его границы.

А.Буров. Есть «актуальность», которую многие предчувствуют, и есть твоя собственная, та, которую ощущаешь только ты, потому что ты перерабатываешь, переводишь действительность через собственную актуальность. Есть некое ощущение общей «актуальности», в которой многие сходятся в какой-то момент. Когда художник при работе с реальностью открывает в ней обе эти «актуальности» — общую и собственную, — рождается искусство. Частная актуальность, предчувствование множатся на актуальность мировых процессов. Здесь наступает очень важная проблема — как актуальному мышлению придать столь же актуальную форму, как пластически выразить дух актуальности. И в этом смысле я согласен с Делёзом: самая главная проблема — это искусство и обыденность, потому что актуальности обыденного и банального изначально противостоит искусство со своим формотворческим и содержательным пафосом. Дневники, автобиографии, непосредственное и хрупкое бормотание — вот, по-видимому, мостик между реальностью как обыденностью и искусством. И здесь мне видится новая актуальность.

Е.Гусятинский. А вот сейчас чисто концептуальное искусство актуально? В чем строится драматургия сегодняшнего искусства? Ну, вот мы решили, что все внешнее рухнуло.

Т.Дондурей. Вопрос каких-то внутренних конфликтов?

А.Буров. Внутренних, да.

Е.Гусятинский. Это понимание того, что жизнь человека не определяется...
А.Буров. ...большими структурами.
Е.Гусятинский. Вообще не определяется социальными, религиозными, национальными явлениями... Социальный фон, конечно, остается. Конфликт, скорее, в отчуждении внутреннего от внешнего. Грубо говоря, герой может быть носителем какой-то определенной национальности, этнической культуры, религии. Но все это его уже не определяет. Или определяет не до конца. Все актуальное кино — как раз про этот «сухой остаток» в человеке, который ни он, ни другие не могут определить, но чувствуют, что в нем вся соль.
Т.Дондурей. Мне кажется, отчасти об этом фильм «Серьезный человек» Коэнов, в котором на материале локальной культуры проявляются абсолютные, универсальные вещи. Общечеловеческие стереотипы, фобии, мифы. Некая структура

«Серьезный человек», режиссеры Этан Коэн, Джоэл Коэн

мироздания, в которую можно вложить любой смысл. Человеку свойствен поиск ответа на те или иные вопросы. Современность же ставит под сомнение саму постановку вопроса...
Е.Гусятинский. И при этом соблюдена традиция — семитская... И она не определяет героя.
А.Буров. Ленивый атлет — спортсмен, который не вписывается в систему «бегать быстро», но еще в ней находится. А какой-нибудь ортодоксальный еврей, который стал геем, из нее выпал, — вот где конфликт, вот где замечательная история. Он находится в пространстве собственной субъективности, в оппозиции системе. И что-то начинает происходить. Это резко окрашенные малые актуальности...
Е.Гусятинский. Вообще, если человек куда-то встроен, это ему уже ничего не дает.
Т.Дондурей. Верно. И от осознания этого факта возникает какое-то тоскливое, даже депрессивное состояние, которое в последние годы в такой степени не ощущалось.
Е.Гусятинский. Почти все современное латиноамериканское кино, которое нам так нравится, — об этом. Герой существует в предельно социализированном, институализированном пространстве. Он в него идеально вписан, но при этом они ничего друг другу не дают. Смыслы не рождаются. Это пространство насыщенное, в нем миллион, как сказали бы раньше, знаков, но при этом кризис означаемых и пустота. Как правило, все это приводит либо к самоубийству, либо к убийству другого.
А.Буров. Может, просто уйти?
Е.Гусятинский. А уйти никуда невозможно.

А.Буров. А мне кажется, что наиболее актуальный конфликт этого героя в том, что он уходит из системы в себя. Зависает в пространстве. Он и там, и здесь. И он отдельно от всего, он пытается найти нечто другое.

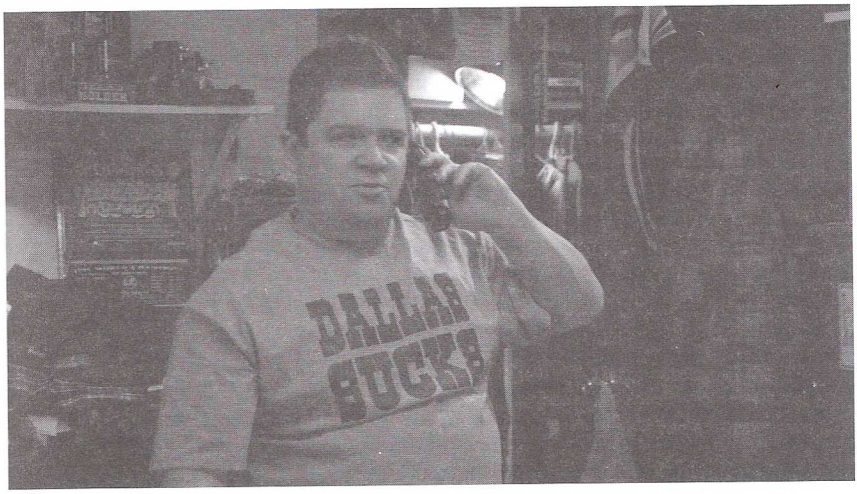
Е.Паисова. Сейчас, по-моему, нет бунта против системы. Наоборот, система поглотила человека, ему в ней настолько комфортно, он уже не замечает ее, а уж о протесте и поиске «другого» и речи нет. Он может только примерять на себя разные роли, составлять схемы поведения, но только из уже готовых кубиков.

Е.Гусятинский. Это история про то, что сегодня человек может быть кем угодно и одновременно — никем.

А.Буров. Он синтезируется.

А.Дементьева. И его выбор быть тем или другим — это уже не выбор.

А.Буров. Или — сверхвыбор. И это очень сложный, жесткий выбор, где ты



«Большой фанат», режиссер Роберт Сигел

именно выбираешь, строишь собственный проект. Сейчас актуальным, на мой взгляд, является не прямое противопоставление — борьба, революционное действие, а, наоборот, уход от них. Это твое решение — «жить своей жизнью». И тогда, парадоксальным образом, ты еще больше становишься интересен другому...

Т.Дондурей. То есть утопия частной жизни как единственная неоспоримая характеристика времени, его актуальности? Или есть еще альтернативы?

Е.Гусятинский. Но при бесконечной возможности быть кем угодно, делать все, что хочешь, ты не реализуешься все равно. Как будто не можешь себя найти. Вот где конфликт. У тебя могут быть все атрибуты нормальной, успешной жизни, но при этом тебя нет.

Т.Дондурей. Мне кажется, этот конфликт лишен главного — самой потребности постановки вопроса. Потребности что-то отрефлексировать. Остается только потребность действовать.

Е.Гусятинский. То есть все конфликты остались во внешней реальности — в войнах, социальных несправедливостях и т.д. За бортом.

Т.Дондурей. А с другой стороны, каковы вообще ожидания от глобальных событий сегодня? Стали ли таким событием зимние Олимпийские игры? Следили ли за ними так же, как в предыдущие годы?

Е.Гусятинский. Лично для меня все эти события потеряли какую-либо актуальность. Олимпиады в Пекине и Ванкувере я почти не смотрел — в отличие от прошлых Олимпиад.

А.Буров. Зато вот Паралимпийские игры актуальны. Абсолютно. Там остается идея человека, который перебарывает себя, чего-то достигает. А в классических играх ее уже нет.

Е.Гусятинский. И о чем это говорит?

А.Дементьева. О том, что преодоление может быть только в сфере суперличного.

А.Буров. Где есть какая-то ошибка — есть человеческое. И то, что эти игры не показывают. Особенно у нас. И то, что эти спортсмены не считаются героями, хотя они больше, чем герои... Вот это очень актуально.

Е.Гусятинский. Да. Это очень важная мысль, потому что в Паралимпийских играх сейчас действительно больше смысла, чем в обычной Олимпиаде. Опять-таки фокус на локальном, маленьком событии, на тех, кто в меньшинстве. И это отсутствие интереса к другому человеку. Негероическому.

А.Буров. Нет, именно героическому. Но он не вписан в систему общего движения с флагом.

А.Дементьева. Человек все же продолжает быть основным содержанием актуальности. Однако гуманизм в его классическом понимании отсутствует. Вот и получается, что человек в центре, а внимания к нему нет.

Е.Гусятинский. И возникают новые отношения с фигурой Другого. Он интересен исключительно как субъект — тебе интересно не то, как ты его определишь или интерпретируешь, а то, как он сам себя определяет. На самом деле это и есть настоящий гуманизм. Кстати, именно этим занимаются во французском фильме «Класс» — и режиссер, и его герой — учитель. Или в американском фильме «Большой фанат», где классический лузер не показан как лузер. Он абсолютно самодостаточная личность. То есть они не показывают маленького человека как маленького. Его мир не меньше, чем у кого-то другого, потому что все равноправно. Больше или меньше — это уже не критерий.

Т.Дондурей. Денег попасть на матч у него нет, но он слушает игру с другом по телевизору рядом со стадионом. Стадион может быть, а может и не быть. И это фундаментальное решение.

Е.Гусятинский. Не обязательно где-то присутствовать, находиться в центре, чтобы быть собой. В то же время важно, что на стадионе у героя не получилось бы так подключиться к реальности. Потому что там толпа, а здесь он один. Событие на стадионе принадлежит ему в большей степени, чем тем, кто сидит на трибунах. Но чем это отличается от старого классического конфликта?

Т.Дондурей. Ничем, и этого бояться не надо, по-моему. Он — мечтатель и фанат, ему для жизни этого хватает. А другие убеждены, что этого недостаточно. Но это проблема других, а не героя фильма.

А.Дементьева. А помните, он даже в своего противника стреляет из игрушечного пистолета — ему этого достаточно, чтобы одержать над ним победу.

Е.Гусятинский. И потом, раньше было противостояние маргиналов и немаргиналов. И маргиналы боролись за свои права — встраивались в систему, добивались равноправия. А сейчас, кстати, некоторые радикальные представители субкультур и меньшинств как раз протестуют против политкорректности и равноправия, потому что эти инструменты обезличивают их, превращают в «таких, как все». Теперь они снова хотят быть радикально Другими, им не нужна «уравниловка». То есть личное, персональное, отличительное опять берет верх над общественным и общим, даже если это общественное сулит тебе блага. Они вообще хотят быть вне общества — именно отдельно, а не конфликтовать с ним, что было бы пережитком прошлого, отголоском старой системы.

А.Буров. Конфликт стал очень персонален. С каким-то конкретным человеком. И тебе все равно, что ты с ним на заводе конфликтуешь, а у вас с ним личные отношения, которые выше социальных. Хотя и социальные могут окрашиваться в глубоко индивидуальные черты — как в фильмах Робера Гедигяна.

Е.Гусятинский. А как все эти процессы будут отражаться в драматургии? Это будет драматургия с одним героем?

Т.Дондурей. Мы говорили о переосмыслении классической американской идеи успеха. Интересно, что многие ее стереотипы сегодня нарушаются, причем не только в независимом кино, но и в лучших американских сериалах. Тут возникает вопрос не только о героях, но и о структуре современной драматургии, сценариев.

А.Буров. Ну, это будет история личностных взаимоотношений... Предельно индивидуальных героев.

Е.Гусятинский. Все, о чем ты говоришь, уже невозможно выразить классическими средствами психологического реализма. Поэтому, скорее всего, это будет непсихологическое кино. А блуждание тел в пространстве. Я не знаю, какие это будут истории. Но, вероятно, все актуальное кино будет двигаться к тому, что актеров заменят не «аватары», а просто реальные люди, которые будут играть сами себя. Непрофессионалы в роли непрофессионалов.

А.Дементьева. Как в документальном кино?

Е.Гусятинский. И как в игровом. Это уже происходит. То есть берется реальный человек, такой, какой он есть. И он в игровом кино проживает собственный опыт. Вернее, режиссер выстраивает этот опыт по законам игрового кино. И задача режиссера не в том, чтобы эксплуатировать его и нагрузить какими-то смыслами. Нет, ты как бы заново его открываешь. Отталкиваешься от него самого. Это не эксперимент над человеком.

Т.Дондурей. Об этом отчасти фильм-проект Расторгуева и Костомарова «Я тебя люблю» и их совместный манифест «Кинопробы». Согласно одному из положений этого манифеста, если я правильно его поняла, режиссерам интересно наблюдать за тем, как люди становятся актерами и как эти актеры затем снимают кино. Но ты, наверное, что-то другое имел в виду. Зачем все-таки парадокументальная стилистика понадобилась режиссерам игрового кино?

А.Буров. Сейчас, заметьте, меняется моторика человека, он живет в визуальном мире, есть блоги... Он снимает себя на видео, фотографирует... Сам становится режиссером и привыкает к себе на экране. Все это уже вполне естественно. Но при этом все равно должна быть какая-то определенная режиссерская задача.

Е.Гусятинский. Аронофски специально взял на главную роль в «Рестлере» Микки Рурка, который и играет там самого себя. Очень важно, что его реальный — человеческий, актерский — опыт привносится в роль. Становится доминирующим. Я вчера посмотрел мексиканский фильм «Парке Виа». Это история о слуге, который всю жизнь прожил в одном доме. Ужас в том, что хозяйка этот дом продает и герою некуда идти. Он привязан к этому месту и физически, и психологически. И, чтобы там остаться, убивает хозяйку. Это «художественное» кино, там есть история, правда, минимальная. А играет героя не актер, а человек, с которым все это произошло. Он все это пережил. Такая реконструкция опыта. Правда, если не знаешь, что это реальный человек, то никогда не догадаешься.

А.Буров. Режиссер может за счет концептуальности вписывать истории в какие-то другие предполагаемые обстоятельства... Он может настраивать глубину, например вводить другие персонажи. Вписывать их в более мягкие или сложные обстоятельства.

Е.Гусятинский. Вот раньше были сложносоставные сюжетные конструкции, в которых несколько параллельных линий складывались в одну историю. Однако уже «Вавилон» мы смотрели с трудом — смахивало на пародию. Потому что мир-вавилон опять распался — уже на множество индивидуальных историй, которые невозможно институализировать и превратить в клише. Но куда эта обособленность приведет? Как из этого состояния выйти?

Т.Дондурей. Это как «Предел контроля», который мало кому понравился. Можешь с этой историей совпасть, а можешь и не совпасть. Но если контакт происходит, попадаешь во внутреннюю империю режиссера. Но при этом модернистскую, в отличие от постмодернистской «Внутренней империи» Линча.

Е.Паисова. Будущее — за историями, которые заставляют воображение шевелиться. Потому что сейчас оно явно в глубоком кризисе.

Е.Гусятинский. Действительно. Что происходит с воображением? То есть получается, что здесь стирается грань между воображаемым и реальным?

Т.Дондурей. С одной стороны, реальность не удовлетворяет. А при этом есть какое-то суперсосредоточенное внимание к этой пресловутой реальности. Старая коллизия. А нового в ней только желание «дорассмотреть» эту повседневность под микроскопом. Вот только что из этого получается? Или может получиться?

Е.Гусятинский. Мне кажется, теперь реальное и воображаемое совпадают. Теперь ты воображаешь только то, что можешь воплотить в реальности. Новое воображение находится под контролем — и для него уже нет ничего невозможного. Все, что приходит в голову, можно испытать реальностью. Да все уже испытано, отсюда исчезновение разных табу.

Т.Дондурей. Ну да. Ведь и «Аватар» когда-то казался невозможным, а стал реальностью. Это как другая грань процесса, о котором мы говорим.

А.Буров. Нет, воображение всегда было и есть. Это бесспорно. Вопрос в его позиционировании...

Е.Паисова. Да и «Аватар», в общем-то, уже вторичен, такое уже было — люди всегда придумывали другие, «невозможные» миры. Просто в данном случае сыграло роль сочетание высоких технологий и вроде бы «актуального» контекста.

Е.Гусятинский. Нет, «Аватар» — это как раз реальность невозможного. А я хотел сказать о воображении как реальности возможного. Идеальный пример — классический Вернер Херцог, который все, что придумывал, воплощал в реальности в натуральном виде — без каких-либо имитаций. Важно, что это воображение не как эскапизм, а, наоборот, как способ приблизиться к реальности. Возможность ее создать, освоить. Потому что реальность — это такое, условно говоря, пустое пространство. И за счет воображения ты его приводишь в движение, наполняешь. Без воображения и документальное кино выхолащивается, соскальзывает в чистый прием.

Бэнкси. Рисунок на стене в Новом Орлеане

Т.Дондурей. Становится герметичным.

А.Буров. Вообще, мир не может быть только реальностью, он всегда еще и воображаем.

Е.Паисова. Да. Поэтому мне и не нравится большинство фильмов нашей «новой новой волны». Режиссеры стараются «выхолостить» реальность, искусственно лишить ее всего, что может быть фантазийным, показать только «страшную и злющую» реальность. Это гротеск, но, мне кажется, часто пустой. Когда это делает «Театр.doc» — это еще ладно, избирательный взгляд на реальность, когда люди видят то, что хотят. А вот попытки сделать игровое, похожее на doc — это, по-моему, уже как-то странно.

Т.Дондурей. Выходит, что актуальная утопия повседневности с новой силой проблематизировала вечный зазор между воображением и реальностью?

А.Буров. Между ними сегодня как раз и формируется содержание.

Е.Гусятинский. Ну да. Получается, что это какое-то «документальное воображение».

Е.Паисова. Это же не просто воображение, а поиск нового пути. Попытка как-то понять, осмыслить сегодняшнюю жизнь. Воображение — как некий инструмент работы с реальностью, а не просто игрушка.

Е.Гусятинский. Как элемент виртуального в реальном. Как искусство Бэнкси.

Т.Дондурей. Бэнкси неуловим и даже невидим — и в этом его актуальность. Он все время заметает следы. Ускользает от однозначности и разоблачения в эпоху тотального изображения. Но дело-то его «живет», граффити покрывают всевозможные площадки.

Е.Гусятинский. Интересно, что стирается грань между возможным и невозможным. Становится возможным попробовать в жизни все, но создается граница между «я» и воображаемым «я». Происходит как бы отчуждение от самого себя — и это тоже сюжет актуального кино. В этом смысле искусство становится все более воображаемым, более виртуальным. Даже документальное. Если человек снимает фильм про себя на основе архивных материалов — это все равно деконструкция, пересоздание своего «я».

А.Дементьева. Это все равно критика. Искусство все-таки никуда не денется, просто граница будет очень тонкая.

Е.Гусятинский. Это такой бесконечный процесс, потому что он открывает массу возможностей. А суть его в том, чтобы определить, что по-прежнему остается невозможным, что человек не решится воплотить, а что — решится. Вот и всё. Возможно, это и есть новый радикализм.

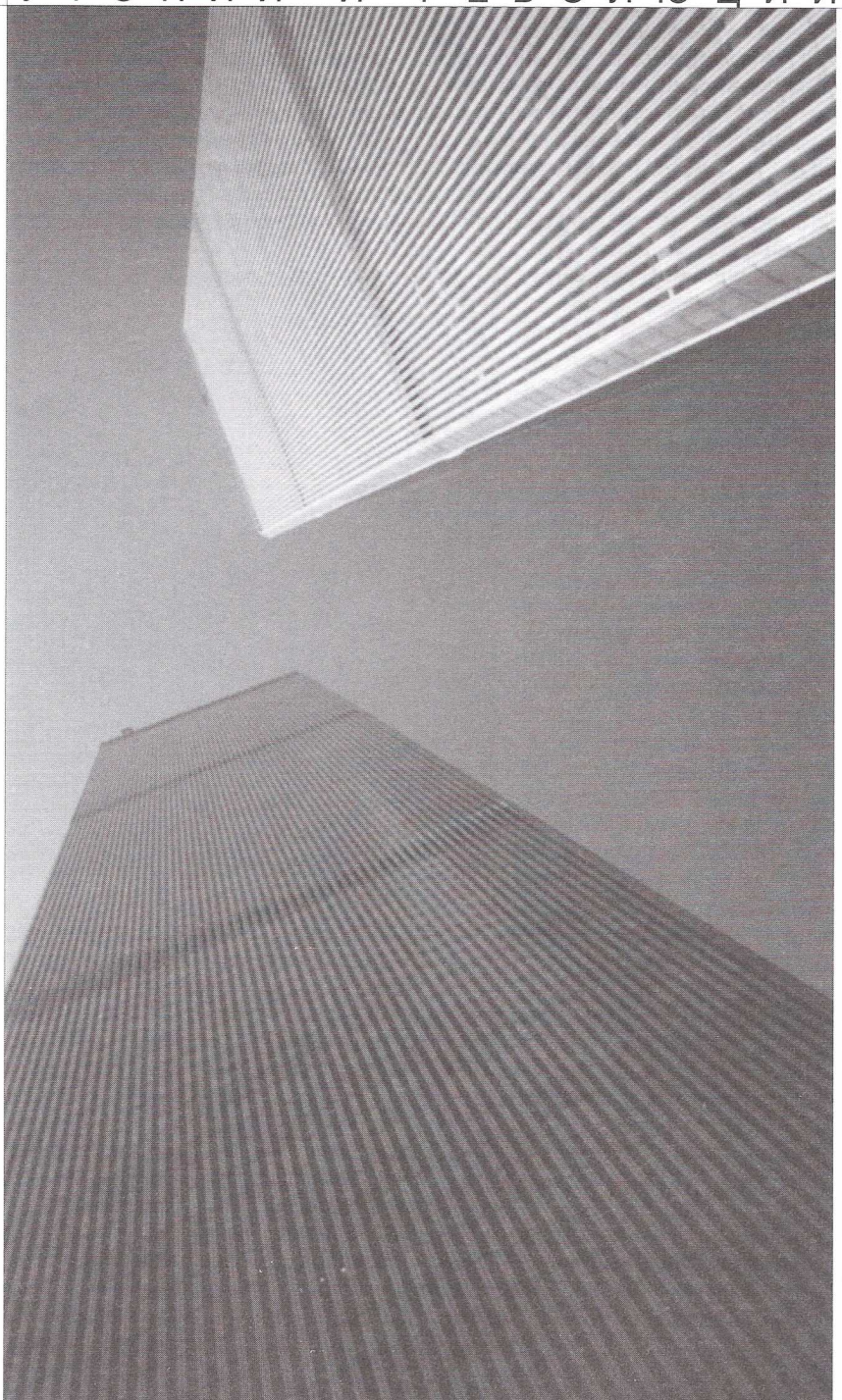
Т.Дондурей. Новые пределы.

Е.Гусятинский. Да. Как далеко ты сможешь выйти за свои границы, и как далеко они простираются.

Т.Дондурей. Иными словами, это вопрос о том, сколько в каждом человеке художника.

Е.Гусятинский. И вопрос этот — самый актуальный из всех.

УТОПИИ И РЕВОЛЮЦИИ



Башни-близнецы,
Нью-Йорк

ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

Отсчет утопленников

В кинематографическом контексте об утопиях-антиутопиях чаще всего говорят при обсуждении научной фантастики. Но не менее интересны и значительно более актуальны совсем другие утопии — не будущего, а настоящего и не научно-технические, а социальные. Как обстоят дела с ними в молодом российском кино?

Последние десятилетия современность часто определяют как «время после утопий». Отчасти это умонастроение восходит к провозглашенному еще в середине 70-х Франсуа Лиотаром «состоянию постмодерна». Отчасти оно продиктовано так называемым «концом Большой Политики» (во многом мифологическим) — то есть периодом, когда великие национальные лидеры-харизматики якобы начали уступать сцену откровенно прагматическим и необаятельным управленцам. Но, пожалуй, в еще большей степени современный постутопизм принято связывать с окончательным крахом коммунистического лагеря — с распадом Восточного блока и, главное, с самороспуском СССР. Несмотря на то что это событие приветствовалось, возможно, большинством населения планеты, означая в массовом сознании закат «империи Зла» и прекращение «холодной войны», оно имело также и депрессивное воздействие, поскольку утверждало безальтернативность власти капитала.

В нынешней же России разочарование в коммунизме сочетается с недоверием к свободному рынку, демократии и прочим либеральным свободам. Дело в том, что вслед за крахом коммунистической утопии в стране наступил бурный капиталистический период. В отличие от советской власти (преобразившей сперва Россию, а затем повлиявшей на весь мир), российскому капитализму не удалось произвести подлинного «антитезиса» по отношению к предшествовавшему строю (в частности, не была осуществлена люстрация, аналогичная советской), что во многом обусловило его недолгий век. Уже в нулевых капиталистический проект сменяется нынешней «суверенной демократией» — своеобразным режимом, даже в самоназвании которого обманчиво каждое слово. Как определить этот строй, длящийся уже лет десять? Это, безусловно, не капитализм, так как в стране де факто отсутствует институт частной собственности, едва прививший-ся в 90-е годы (а то, что объявляется таковой собственностью, в действительности лишь имущество, переданное государством гражданину во временное хранение/пользование, иногда, вдобавок, весьма ответственное, чтобы не сказать рискованное). Это и не социализм — поскольку не только в нынешний кризис, но даже и в недавние «тучные годы» государство планомерно сворачивало многочисленные социальные программы (даже те из них, что сохранились при «диком» ельцинском капитализме) и не осуществило ни одной производственной мобилизации и ни одного сколько-то заметного национального проекта, о необходимости которых, впрочем, продолжает говорить (что выдает, скорее, бессильную тягу режима наследовать патерналистской социалистической модели хотя бы на ри-

торическом уровне). Более того, ссылаясь на экономическую целесообразность, правительство на протяжении нулевых (то есть опять-таки задолго до кризиса) последовательно упраздняло, как продолжает упразднять и сейчас, свои традиционные обязательства перед населением по части медицинского обслуживания, образования, экономической помощи, попутно сокращая бюджетные статьи на науку и культуру. При этом, повторим, экономическая целесообразность также не является для Российского государства решающим аргументом — мы это ясно видим, когда премьер критикует посредников за тарифы, «собственников» за слабые инвестиции, а продавцов за «несправедливые цены».

Таким образом, наше общество находится между собакой социализма и волком капитализма (животных, впрочем, можно поменять местами). С одной стороны, велико разочарование в обеих утопиях в силу их недавнего провала, с другой — и это пикантный момент, характерный для российской ментальности, — именно провалы предусматривают актуальность «второй попытки». В особенности это касается капитализма: семьдесят лет советской власти и беспрецедентность всего проекта дают основания думать, что коммунизм у нас все-таки состоялся. Так, например, Борис Гройс в своем остроумном «Коммунистическом постскриптуме» доказывает, что именно диалектическое решение советского руководства отменить государственный строй «сделало реализацию, воплощение и инкарнацию коммунизма полными и окончательными».

Как бы то ни было, в новейшем российском кино — в виде реакции на эти социально-исторические травмы — отчетливо выделяются именно постутопические настроения, а иногда и полная редукция утопического измерения вообще — в той мере, в какой таковая возможна. Мы рассмотрим прежде всего картины так называемых «молодых авторов»[1] — во-первых, потому что ограничение по такому признаку в какой-то степени облегчит непростую задачу объять необъятное, во-вторых, потому что в ярких авторских дебютах отчетливее видна общественная мода и симптоматика, а в-третьих, потому что по мнению многих критиков (которое мы разделяем[2]) именно дебюты стали лицом российского кино нулевых.

Итак, в общем и целом молодое российское кино постутопично. Если и возникает в нем какой-либо утопический мотив — как надежда на лучшее, как поиск героем себя, как вера в определенные пути самореализации, — то чаще всего это бегство. Современные герои верят в побег — из общества, из мегаполиса, из деградировавших городских (то есть, попросту, общественных) отношений. Они стремятся «подальше отсюда» — на природу, на море, в провинцию. Лирическая версия такого дауншифтинга — «Коктебель» Хлебникова и Попогребского, трагическая — «Дикое поле» Михаила Калатозишвили. Просматривается эскапизм и в повышенном интересе к экспедициям с погружением в этнографическую глушь, слабо охваченную цивилизацией («Яптик-Хэсе» Эдгара Бартенева, «Северный свет» Сергея Лозницы, «Тюльпан» Сергея Дворцевого, «Как я провел этим летом» Алексея Попогребского). Один из самых последних случаев решительного, пусть на вид и безосновательного покидания столицы — в «Одноклассниках» не дебютанта, но как бы вечно молодого Сергея Соловьева. Главная героиня, выпускница школы, без колебаний отправляется сначала на тот свет, затем в Петербург, а после на Гоа, где первым делом выкидывает в океан мобильный и берет на воспитание сироту. Иногда, впрочем, не удается даже побег — так недостижимой оказывается Америка для юных героев «Последнего уикенда» Павла Санаева.

Тем, кто остался, не лучше. Наиболее реалистически острые произведения нулевых, словно сговорившись, отвергают надежды на лучшее. Главный герой, может быть, самого убедительного и емкого высказывания о современной России страдает потерей памяти и промышляет карманными кражами («Шультес» Бакура Бакурадзе). Его амнезия помножена на анонимность городского пространства и люмпенизацию жителей. В «Шультесе» стерты из памяти или изначально неотчетливы события, имена, происхождение персонажей (см. этнически

[1] Часто это определение не имеет ничего общего с возрастом.

[2] См. также «Искусство кино», 2009, № 8 и «Сеанс» № 25/26 — эти номера целиком посвящены новым именам и тенденциям уходящего десятилетия.

«Шультес», режиссер Бакур Бакурадзе

неопределенное имя главного героя), а редкие реплики звучат негромко, иногда неразличимо тихо.

Другая, значительно более резкая, шаржевая и даже карикатурная модель российской современности представлена в «Сумасшедшей помощи» Бориса Хлебникова. В ней условная Москва (любой российский город или даже государство, учитывая четкий классовый расклад немногочисленных героев) — неприветливое пространство спального района, в лучшем случае равнодушное к человеку, в худшем — агрессивно опасное. Власть, согласно Хлебникову, унижена и зла; интеллигенция помнит о служении народу, но давно клинически невменяема (и осталось ей совсем недолго); добродушный народ довольствуется едой и сном, хотя иной раз способен увлечься каким-нибудь нацпроектом вроде «спасения уточек». Фильм не назвать антиутопией, но его беспощадно трезвая диагностика исключает какой бы то ни было созидательный энтузиазм.

Не менее пессимистична в оценке российского социума и Светлана Баскова[3]. В ее полных брутальности картинах (если брать из нулевых — «Пять бутылок водки», «Моцарт», «Голова»...) остроумно воссоздается не столько деградация социальных связей, сколько процесс идиотизации современного человека и сопровождающая его постмуратовская вакханалия.

Немало в нулевых и подчеркнуто антиутопических дебютов, то есть содержащих развернутую утопию как объект, подвергаемый массированной критике.

Если Шультес — эксклюзивный типаж нашего времени, ранее в отечественной кинематографии не встречавшийся, то Алеша из «Пыли» Сергея Лобана — вполне узнаваемая вариация классического «маленького человека». Акакий Башмачкин не смог пережить утрату драгоценного фетиша, а современный великовозрастный рохля гибнет, зараженный мечтой о несбывшемся физическом совершенстве, обманутый подаренным ему образом, ставшим imago. В «Пыли», восходящей к публицистике 80—90-х годов, сфокусированы сразу и антиутопический заряд (обвинение науки в опытах над людьми и шире — вообще в государственных манипуляциях над человеком), и протест против гражданской незащищенности, и, парадоксально, утопическая вера в (предреволюционную) «последнюю каплю», о чем свидетельствует финальное исполнение песни Цоя «Мы ждем перемен» на языке глухонемых.

Претензия науки на улучшение человеческой жизни и раскрытие тайн бытия вообще не вызывает у кинематографистов нулевых ничего, кроме усмешки

[3] Светлана Баскова начала снимать в 90-е, но благодаря незаслуженно (или заслуженно) малой известности и полуандерграундному статусу может рассматриваться в контексте молодого актуального кино.

(«977»), возмущения («Пыль») или глубоко затаенной иронии. Интересный образец последней — «Прямохождение» Евгения Юфита. Яркий представитель некрореализма, в нулевых Юфит как бы вышел из тени андерграунда, выпустив свою первую полнометражную и существенно более традиционную картину — научно-фантастический триллер, посвященный загадке эволюции. Главный герой — художник, специализирующийся на насекомых, — изучает фото- и киноархив засекреченных исследований возникновения хомо сапиенса. Юфит — художник огромного утопического потенциала, однако в «Прямохождении» разгадка случившегося некогда перехода на две ноги упраздняет исследователя в качестве человека разумного, и в этом скрытый юмор «Прямохождения» и его оценка завоеваний цивилизации.

Еще более скептичен в вопросе «метафизических» амбиций науки Николай Хомерики — в лирической драме «977» поиск ускользающего «человеческого импульса» (аналога «алгебры, поверяющей гармонию») не просто безрезультатен, но даже нелеп, поскольку отвлекает ученого от его собственной жизни и жизни окружающих его людей.

Полон отрицания трансцендентного и дебют Ильи Хржановского «4», снятый по сценарию Владимира Сорокина, который именно в нулевые написал сразу несколько романов-антиутопий. Утопии в «4» связаны с бредом наступившей похмельной яви, в которой уже не отыскать концы (самозванство случайных собеседников в баре и их завиральные квазифутурологические россказни), а также с добровольным исчезновением в хтоническом болоте собственного прошлого (деревня, в которую возвращается героиня).

Кошмар вернувшегося прошлого (то есть актуализацию давно забытой, вновь «зажившей» утопии) показывает и Андрей Звягинцев в «Возвращении». Помимо мрачной угрюмости возникшего родителя, в финале выясняется, что окончательное обретение отца происходит через его вторичную утрату. К слову, в этом вопросе традиционалистский, условно правый Звягинцев солидарен с условно левым Гройсом, который, как мы упоминали, диалектически усматривает в самоликвидации советского коммунизма его окончательную инкарнацию.

С «Возвращением» тематически перекликается «Волчок» Василия Сигарева, в котором появление матери каждый раз травматично, и только ее смерть как будто позволяет дочери начать освобождаться от изнуряющей любви.

Вообще неверие в нуклеарную утопию («семейное счастье»), распад семьи или отрицательная семейная идентификация — общая черта многих «трендообразующих» картин нулевых. В фильмах Валерии Гай Германики («Девочки», «Все умрут, а я останусь» и других) подростки относятся к родителям преувеличенно негативно («*Мама и папа, идите на хуй. — Мы тебя все равно любим. — А я вас нет*»). Еще более монструозен семейный антиутопизм в фантасмагории Кирилла Серебренникова «Изображая жертву»: самореализация главного персонажа (еще одного специфичного антигероя нулевых) осуществляется путем истребления родных и близких. Невозможность семейной идиллии усугубляется риском случайных связей, нежелательностью сближения с незнакомыми людьми («Сказка про темноту» Николая Хомерики, «Бубен, барабан» Алексея Мизгирева[4]).

Перечисленные картины (за вычетом, может быть, фильмов Юфита и Хомерики) объединяет сильнейшее разочарование в общественном и жизненном (об)устройстве. Герои не могут смотреть на окружающую действительность без отвращения, равнодушия, затаенной сосредоточенности хищника или падальщика. Единственный «светлый» персонаж в городском пространстве — уже упоминавшийся герой Сергея Дрейдена из «Сумасшедшей помощи», пенсионер-активист советских времен, невостребованный, одинокий, психически нездоровый и, кстати, общественно опасный.

Картины дебютантов нулевых антиутопичны даже тогда, когда местом действия становятся пространства, полные надежд и утопизма, — революционные годы России и богемная среда Серебряного века («Гарпастум» Германа-младшего)

[4] В контекст «семейного кризиса» попадают и «Бедные родственники» Павла Лунгина, особенно чуткого к общественной конъюнктуре. В «Родственниках» показан мошеннический бизнес по возвращению людям, потерявшим близких, их мнимых родных.

или центры подготовки первых космонавтов (его же «Бумажный солдат»). В обоих случаях взгляд режиссера намеренно скользит мимо всего глобального и спиритуального, чтобы сосредоточиться на человеческом и бренном. Наиболее внятно конфликт утопии и антиутопии осмыслен в «Бумажном солдате», в котором даже максимально комфортабельный, уникальный по тем временам хай-тек Байконура превращен в грязное нищенское захолустье. Настойчивым, намеренно истерическим рефреном звучащая мысль о невыносимости жизни без высокой цели (и надежда, что покорение космоса «может что-то изменить») терпит сокрушительное, страшное поражение в столкновении с печальными грузинскими песнопениями, серым небом, вечной распутицей, смертью в барокамере и боязнью волков.

Даже не дебютант Алексей Балабанов, в конце 90-х создавший патриотический диптих «Брат», в нулевых перешел на сторону антиутопии (за исключением абсолютно утопической «Войны», наследующей «Брату»). «Река», «Жмурки», «Мне не больно», «Груз 200», «Морфий» принадлежат разным жанрам, но объединены натурализмом — как в буквальном, так и в делёзовском смысле,— как миры торжествующей энтропии.

Болезненное разочарование в окружающем пространстве проявляется и на эстетическом уровне — в виде отказа от больших «постановок» и вообще от масштабных повествовательных задач. И дело не только в ограниченности артхаусного бюджета, но и в исходном стремлении к камерности. Общую направленность этих картин можно определить как экологическую — то есть как полную противоположность любым утопиям.

С другой стороны, масштабная, амбициозная и притом удачная попытка создать исторический метанарратив, посвященный героическому прошлому, предпринята Алексеем Федорченко в «Первых на Луне». Это мокьюментари одновременно упивается размахом коммунистической технократии и тонко ее деконструирует, невзначай обыгрывая множество нюансов сталинского канона и советского быта тех лет. «Первые на Луне» ухитряются выступить в уникальном жанре «утопической экологии» (или экологической, то есть своеобразно обезвреженной утопии): виртуозно воссозданное мнимое прошлое потворствует сладкой ностальгии, но мягко препятствует реваншистскому угару.

Глубже других осознает необходимость экологического отношения к кинематографу такой оригинальный мастер неигрового кино, как Сергей Лозница (десять из одиннадцати картин которого вышли в нулевые). Его минималистичные работы чаще всего построены на обнажении какого-либо одного приема, концептуально и символически обусловленного выбранной темой или сюжетом: неподвижность спящих пассажиров в «Полустанке», кататония жителей русской деревни в «Пейзаже», панорама умирающего и оживающего города в «Блокаде» и т.д. Это подчеркнуто экологический подход, определяемый и экономией художественных средств, и тщательным отбором используемого материала. Антиутопический потенциал Лозницы особенно заметен в «публицистическом», доходящем до сарказма «Представлении». Картина, название которой отсылает к одноименному коллажному стихотворению Бродского, посвящена советским коллективным ритуалам и тоже решена в технике коллажа, то есть изощренного микширования документальной хроники.

Именно экология — понимаемая и как этический, и как эстетический принцип — противостоит сегодня утопическому мышлению. Если утопическое стремится к совершенствованию, к завоеванию новых горизонтов, к обретению человеком счастья, благосостояния и самого себя, то смысл и пафос экологии — в минимизации ущерба, в следовании не лучшему, но наименее опасному и вредному. Не в экспансии, а в сокращении, не в марш-броске, а в аккуратном отступлении, пусть даже с тактической целью заманить соперника в смертельные объятия.

Отсюда артхаусное предпочтение малого большому и стремление обнаруживать не общее в различном, а различное в однообразном. Молодые авторы нулевых увлечены тривиальным и поверхностным; нет, не так: для них не существует тривиального и поверхностного — даже в тривиальном и поверхностном. Не исключено, что отторжение широкой аудиторией современного авторского

«Сказка про темноту», режиссер Николай Хомерики

кино проходит именно на этой (иногда кажущейся «запредельной») границе банального, за которой массовое сознание отказывается прочитывать откровение. И не только массовое. Многих непримиримых критиков артхауса раздражает именно этот — как им кажется надуманный, высосанный из пальца — интерес к (якобы заведомо) скучному. Так, в относительно недавней полемике, инициированной журналом «Сеанс», Алексей Слаповский (написавший сценарии к нескольким крупным мейнстримным постановкам) раздраженно недоумевал: «*Почему сценаристам и режиссерам так интересны неинтересные люди?* [...] *Почему такой повальный интерес к дебилам, полудебилам, недоумкам и просто тупым?*» Это весьма типичное обвинение, в котором отразилась и невинность писателя в отношении широчайшего круга гуманитарных проблем, обсуждавшихся в, казалось бы, совсем недавно минувшем XX веке, и общее непонимание оптической системы современного искусства (не только кинематографии), тем не менее точно характеризует пропасть между глубочайшей разочарованностью передовой мысли и стремлением массы (чье молчаливое недовольство озвучивает Слаповский) в очередной раз самообмануться, погрузившись в ту или иную утопическую грезу.

При этом те немногочисленные высказывания нулевых, в которых все-таки совершалась попытка пойти наперекор времени и которые сделаны не в антиутопической стилистике, потерпели крах или как минимум столкнулись с довольно острой и подчас неотразимой критикой. Так, отважную попытку обнаружить героя через утверждение, а не отрицание предпринял Александр Велединский в «Русском», посвященном Эдуарду Лимонову, и в «Живом», рассказывающем о ветеране-инвалиде чеченской войны. Обе картины по-своему настаивают на реабилитации героической эстетики и вообще на жизнеспособности категории возвышенного в наше приземленное время. И хотя к обеим, особенно ко второй, можно предъявить немало справедливых претензий, их сопротивление окружающему антиутопизму само по себе достойно внимания. Характерно, впрочем, и то, что энергия этого нонкомформизма почерпнута из довольно специальных источников[5].

[5] О национал-большевизме и вообще о движении несогласных см. также документальные фильмы «Да, Смерть» и «Революция, которой не было» Алены Полуниной.

Теоретически претендовала на утопию, но оказалась, к нашей вящей гражданской радости, хрестоматийной антифашистской драмой «Россия 88» Павла Бардина, близкая к лобановской «Пыли». В отличие от подходов Велединского и Балабанова (в «Брате» и «Войне»), режиссерское погружение в мир героев ограничено здесь сугубо «профессиональным» (даже не культурологическим, а, скорее, медицинским) интересом, заведомо отрицающим в изучаемом явлении какое-либо существенное содержание, за вычетом яркой эстетики и особенностей развития патологии.

Наконец, в российских нулевых *отсутствуют* картины на многие горячие, больные темы, и это тоже синдром постутопического состояния духа. В частности, у нас почти не снимаются фильмы о ценности свободы, хоть индивидуальной, хоть общественной. Подспудная апология либерализма прослеживается лишь в ретрополотнах об оттепельно-застойно-перестроечной действительности, то есть о тех последних трех десятилетиях СССР, когда «Запад» символизировал для наших расслабившихся соотечественников такие дефицитарные в их мире блага, как свобода слова, стиля, образа жизни, приобретений и путешествий («Космос как предчувствие», «Стиляги», «Исчезнувшая империя» и т.д. — и сняты все отнюдь не новичками). Отсутствует кино, посвященное религиозному или антирелигиозному опыту[6] (если не считать «Остров» Лунгина или «Чудо» Прошкина), и этот феномен не объяснить одним только нежеланием кинематографистов ассоциироваться с РПЦ, в нулевых окончательно превратившейся в подобие «Газпрома»; в конце концов, православие — не обязательно РПЦ, а религия — не обязательно православие. Отсутствует честное социалистическое кино в духе какого-нибудь Кена Лоуча. Слепящей пустотой зияет полка с разоблачительной гражданской документалистикой (и здесь тоже не оправдаешься «свирепостью режима» — есть, в конце концов, фестивали и Интернет). Необозримые залежи уникальнейшей фактуры сегодняшней России простаивают и отмирают, так и не дождавшись своего киноглаза-хранителя.

Анализируя международные рейтинги лучших фильмов уходящего десятилетия (лицо которого, как и в российском кино, также определили дебюты), Андрей Плахов небезосновательно, хотя и спорно, утверждает, что «нулевые оказались годами без концепции и общей идеи, каковыми были «новые волны» для 60—70-х, постмодернизм для 80-х, «Догма» для 90-х»[7]. Здесь не место оспаривать выводы насчет мировой ситуации. Однако применительно к российскому кино такая концепция и общая идея имеется однозначно — это именно анти- и постутопизм в их экологическом ракурсе. Отказ молодых авторов от многих актуальных тем, подчеркнутая «безыдейность» и ускользание от четких смысловых акцентов[8] суть следствие ригидности нашего общего постшокового состояния. Все эти лакуны — результат огромного общественного разочарования, масштаб которого нам еще предстоит осмыслить. Апатия — это отвращение, ставшее нормой жизни. И в нулевые именно она отцензурировала, отредактировала и утвердила лучшие произведения наиболее чутких к своему времени российских режиссеров.

---

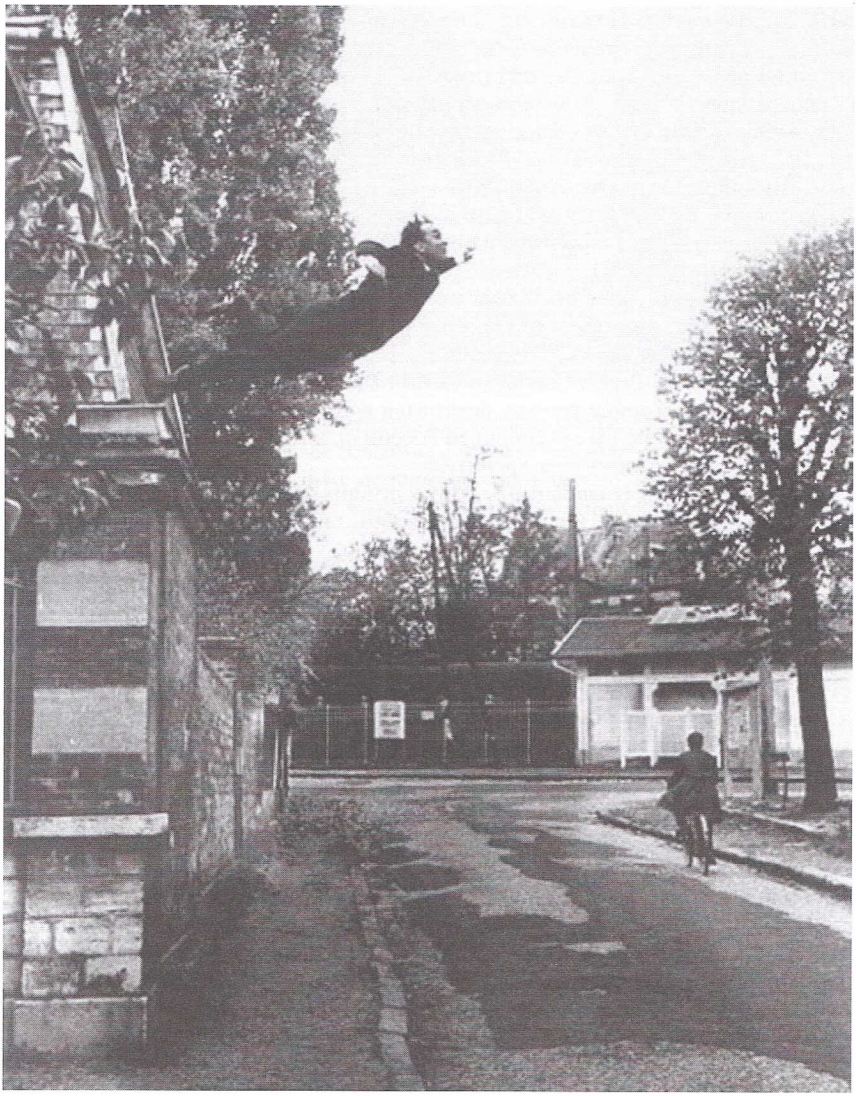
[6] Отсутствие работ, посвященных религиозной или антирелигиозной тематике, удивляет вдвойне, если учесть, что в мировом кино нулевых религиозные вопросы были достаточно актуальными и даже, можно сказать, модными. Можно вспомнить такие разные картины, как «Тихий свет» Карлоса Рейгадаса, «Лес скорби» Наоми Кавасэ, «Хадевейх» Брюно Дюмона, «День Ночь День Ночь» Джулии Локтев, «Рыцарская честь» Альберта Серры.

[7] Плахов Андрей. Квентин Кустурица is no more. OpenSpace (http://www.openspace.ru/cinema/projects/8787/details/16707/).

[8] Склонность многих (и лучших) молодых режиссеров нулевых намеренно (и, конечно, совершенно пост/антиутопически) запутывать следы, опуская любые объяснения и акценты, отмечали многие критики. См., например, беседы Любови Аркус с Бакуром Бакурадзе и Борисом Хлебниковым. Back in the USSR («Сеанс», № 35/36).

АЛЕКСАНДРА НОВОЖЕНОВА

По поводу акционизма



Ив Кляйн. «Прыжок в пустоту». 1960

Что может быть несвоевременнее, несовременнее радикальной акции? Во-первых, все это уже было тысячу раз, во-вторых, это, как правило, предельно примитивно, безвкусно и, более того, тупо. Радикализм, этот внешне наиболее простой тип художественной активности, катастрофически вышел из моды. На самом деле он выходил из моды неоднократно, тем скандальнее было каждый раз его возвращение. Уже в 50-е Ги Дебор говорил, что отрицание искусства, воспри-

нимаемое как искусство, в свою очередь, должно подвергнуться отрицанию. Это, однако, не мешало идеологу ситуационизма держаться выбранного курса и продолжать бескомпромиссную борьбу с гидрой «спектакля»: ему приходилось становиться еще чуть-чуть радикальнее. Теперь этот вид деятельности, как кажется, в очередной раз устарел. Но, будучи старомодным, даже архаическим явлением, он, тем не менее, не раз демонстрировал свою способность к реактуализации.

Актуальное на протяжении XX века представляло для искусства проблему и дефицит: вдруг оказалось, что к нему не так просто подобраться, а если оно и становится доступным, то лишь на очень короткое время. Чехарда авангардных течений свидетельствовала о борьбе за ускользающую абсолютную актуальность, в смысле предельного соответствия моменту. И в парáх движущих машины котлов, и в парáх раздвигающего сознание гашиша искали именно правды о сегодняшнем человеке в сегодняшнем мире — недаром сюрреалисты следовали принципу «лучше никакого искусства, чем ложное искусство». Сменяющиеся «измы» наперебой стремились к тому, чтобы изобрести оптику и методологию, позволяющие узреть истинную суть вещей. Неустанное соревнование за актуальность во многом составляло суть искусства авангарда. Но, как писал Адорно, общественная цена эстетического радикализма такова, что он очень быстро перестает быть радикальным. Абстрактная картинка на гостиничной стене сливается с обоями: «...Из опасностей, подстерегающих новое искусство, самая серьезная та, что не связана ни с какой опасностью»[1]. Эта проблема впервые нашла свое настолько же блестящее, насколько простое решение у берлинских дадаистов: оно заключалось в том, чтобы и в самом деле, подвергнув себя опасности и вступив в качестве художника в открытый мир, спасти себя от обесценивания. После того как была отброшена в сторону экспрессионистская сентиментальность и осуществлена редукция художественных средств, абсолютная актуальность стала достижима уже за пределами формальной эстетики в области политической борьбы. Если приемы большинства ранних авангардов впоследствии повторить было возможно только в качестве цитат, ретроспективно или частично заимствуя их стратегии, то впервые обретенный дадаистами элементарный пафос доступа к реальности через экспансивный выход в действие доказывал свою состоятельность в самых разных ситуациях. Примитивный и неизменный по сути, он оказался чрезвычайно живуч и эффективен.

«Истина, чья процессуальность лежит в искусстве, — это всегда истина чувственного [...] ...В искусстве происходит трансформация чувственного в событие Идеи», — гласит тезис № 3 из пятнадцати тезисов Алена Бадью о современном искусстве[2]. Если понимать актуальность как событие, сопричастность, одновременность истине, то радикализм возникает там и тогда, где такое событие перестает быть по каким-то причинам возможным в рамках произведения. А такие кризисы событийности случаются регулярно, будучи обусловлены как внутренней логикой развития искусства, так и слишком сильными внешними обстоятельствами. Это как раз тот случай, когда хронология истории искусства не может быть отделена от общеисторической, она завязана на реальном времени. Тут не потребуются четыре уровня иконологии, чтобы узнать, как Zeitgeist проявляет себя в произведении: без всякой интерпретации мы видим его конкретное присутствие.

Всплески радикальной активности художников группируются вокруг нескольких основных точек: первая мировая война, Октябрьская революция, майская революция 68-го года. В локальных версиях радикальных движений значение приобретали «местные» события — такие, как война во Вьетнаме для американского «артивизма», установление диктатур в странах Латинской Америки, развал Советского Союза для московского радикального акционизма и т.д. Когда радикализм хотят укоренить в более далекой исторической перспективе, отсчет начинают с Великой Французской революции.

Что касается внутрихудожественных ситуаций, то для каждого случая существует свой узкий контекст, из отрицания которого и рождался новый радика-

[1] Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001, с. 47.
[2] См.: http://www.gif.ru/themes/culture/chtodelat/badieu/

Группа «Война»

лизм. Для немецкого «Дада» таким контекстом был экспрессионизм. В Америке левый радикализм как составная часть социально ангажированного искусства явился — наряду с поп-артом — реакцией на элитарность абстрактного экспрессионизма, который, по версии Климента Гринберга, был единственной «высокой» альтернативой кичу. Во Франции объединение ситуационистов возникло на леттристской волне отрицания авторитета слишком успешных послевоенных сюрреалистов, объединившихся вокруг Бретона. Одновременно они противопоставляли себя современному им течению nouveau realisme («новый реализм»). Так называлась группа, созданная в 1960 году критиком Пьером Рестани, ключевыми фигурами которой были Жан Тенгли, Ив Кляйн и Арман. По мнению ситуационистов, «новые реалисты», апроприируя формальные приемы авангарда (Ив Кляйн делал монохромы, Тегли — кинетическую скульптуру, Арман — коллажи), по сути, принимали нарождавшееся тогда общество потребления, вместо того чтобы ему сопротивляться.

Московский радикальный акционизм вырос на фоне концептуализма, набившего оскомину советского салона, а если смотреть шире, то явился агрессивным способом вырваться из постмодернистской ситуации тотального релятивизма и вездесущности текста.

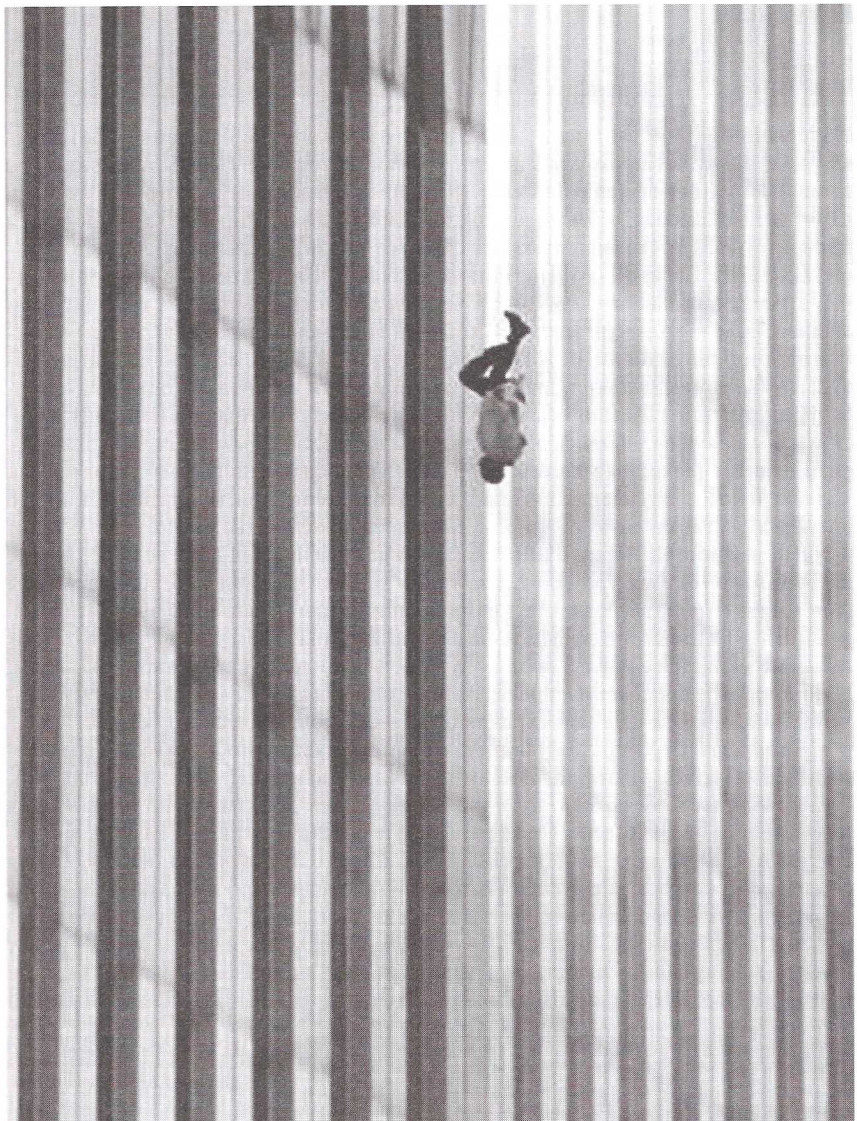
Вспышки левого (то есть опирающегося на революционную риторику и ориентированного на борьбу с капиталом, «спектаклем», империей) радикализма встречаются то тут, то там на всей территории искусства: его очаги никогда не бывали способны к трансформации в полноценные школы, но при этом распространяли влияние на значительном временно́м и географическом отдалении. Находясь на краю искусства, они очерчивают его контуры, помогают видеть само его тело. Но истощаются, не произведя прямое потомство, по нескольким причинам: они сопровождаются слишком мощным выбросом энергии, тратой, которая не может быть растянута во времени. Истощение связано и с личной моральной усталостью участников, и с тем, что они не могут продолжать свою деятельность, поскольку встречают сопротивление властей (так было в России с вынужденными бежать от суда Александром Бренером и Авдеем Тер-Оганьяном, так произошло с частью венских акционистов, которые после акций с унижением государственных символов и других скандальных историй вынуждены были покинуть Австрию). Немногие способны поддерживать интерес к этой деятельности на протяжении всей жизни: есть уникальные персоналии, такие как англо-немецкий художник, изобретатель самоуничтожающегося искусства (в частности, рисование кислотой на холсте) и художественной забастовки Густав Мецгер, который до глубокой старости не сходит с активистских позиций, или Бренер, который и по

сей день продолжает последовательно метать в публику дерьмо. Большинство же обращается к другим медиумам, считая радикальную акцию лишь одним из выразительных средств художника.

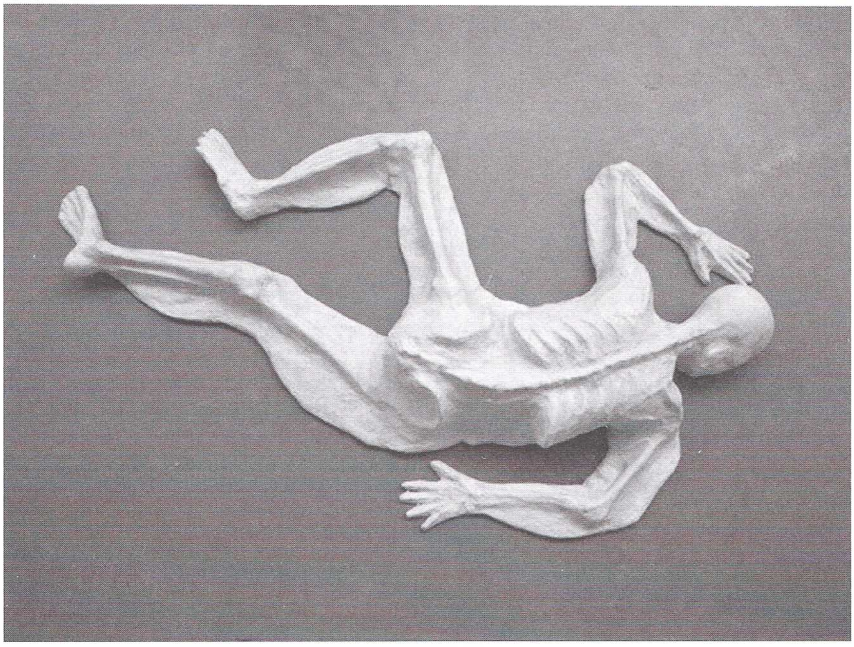
Но сама радикальная традиция очень сильна: под знаком открытого Ги Дебором понятия «общество спектакля» прошла вся вторая половина прошлого века. Описание современной жизни через метафору «псевдомира», подлежащего только созерцанию, «мира образов, где обманщик лжет себе самому», «отчуждения зрителя в пользу созерцаемого объекта», оказалось необыкновенно емким, достаточно простым в своей дихотомии реального/иллюзорного и со временем только подтверждало само себя.

Ситуационистская идеология, вобравшая в себя несколько разных философских тем, включая марксистское отчуждение, понятие «ситуация», которое она позаимствовала в экзистенциализме Сартра и Кьеркегора, повлияла на все леворадикальное искусство. Под ее очарованием находились все, от мадридских арт-активистов 70-х годов до московской группировки «Э.Т.И.» («Экспроприаторы территории искусства» во главе с Анатолием Осмоловским).

Помимо того что дадаистский драйв оказался невероятно заразен и молодым художникам всегда бывает приятно вооружиться лозунгами Ситуационистского



11.09.2001



Юп ван Лисхаут. «Город рабов». 2009

Интернационала «Авангард не сдается» или «Никогда не работай», через радикальные практики проходит еще одна линия, которая связывает акционизм со всеми великими реализмами прошлого. С теми «реализмами», которые, начиная с грязных ног святых, лезущих из холстов Караваджо, шокировали публику своей пронзительной достоверностью, каждый раз новой, каждый раз соответствующей моменту. Недаром ситуационисты, выбирая себе художественные ориентиры, отвернулись как от слишком субъективного сюрреализма, так и от слишком лживого сталинского соцреализма, хотя оба эти течения были подкреплены коммунистической риторикой. А исследователи, занимающиеся проблемой искусства и революции, любят ставить ситуационистов и дадаистов в один ряд с Курбе[3]. Ситуационисты были реалистичны в прямом, практически передвижническом смысле слова, пытаясь раскрыть глаза на реальность как она есть для максимального количества участников: радикальная ситуация рассматривалась как коллективное пробуждение, потенциально готовое перерасти в революционную ситуацию, вовлекающую миллионы людей. Такое искусство всегда упорно верит в существование «действительности», пусть даже невпопад, даже если все вокруг погружены в голубые грезы, будь то грезы символизма или киберпанка. Чтобы напомнить о действительности, оно использует свои намеренно элементарные, формально скудные, но эффективные выразительные средства, арсенал которых почти не меняется с начала прошлого века, — скандал, забастовка, иконоклазм, демонстрация, провокация, драка. Привести забывшихся в чувство чувствительным щипком — главная задача радикализма как реалистического метода.

Снизившаяся теперь популярность крайних проявлений в искусстве напоминает невроз: художники продолжают говорить о политике, грезят о революции, но любым способом обходят стороной радикальное действие. Оно практически под запретом. Те, кто действовал раньше, не действуют сейчас. Разумеется, существовать на территории искусства — законное желание художника. Но нельзя сказать, что событие, за которым так гонялись раньше, вернулось в произведение: произведения продолжают бредить событием. Лучшие из них отдают себе отчет в своем положении: художники грезят тенями восстаний и раз за разом рисуют взрывы, как профили недоступной возлюбленной на полях дневника. В былые времена леворадикалы пытались, подражая Буратино, проткнуть нарисованный

[3] Об этом см.: R a u n i g Gerald. Art and revolution: transversal activism in the long twentieth century. LA., 2007.

очаг (он же киноэкран) носом. Ситуационисты в Париже кричали Чаплину: «Go home!» Дебор снимал подчеркнуто бессвязные, как казалось тогдашней публике, фильмы (это могли быть чередование вспышек черного и белого, обрывки реклам — короче, то, что давно взято на вооружение современными клипмейкерами) в ситуационистской коллажной технике detournement, а люди в ярости выбегали из зала; группировка «Э.Т.И.» провела в 1990-м фестиваль «Взрыв Новой Волны», на котором во время демонстрации фильмов в публику летели торты и происходили другие безобразия, чтобы зрители не слишком расслаблялись, поглощенные экраном.

Но чтобы протыкать носом нарисованный очаг спектакля, нужно действительно обладать простодушием Буратино. Одиозная московская группа «Война», взявшая на себя роль таких абсурдно действующих арт-идиотов, была более чем холодно воспринята художественным сообществом и, в частности, левым его крылом. Их вежливо классифицировали как анархистов, подразумевая отсутствие теоретической базы и отчетливой программы.

Попытки прорываться к действительности, к актуальному бытию сейчас сочли бы неуместными, почти постыдными: вперед вышел сдержанный документальный подход, имеющий свой исток в концептуализме. Канонический образец такого искусства — знаменитая работа «Шапольский и др., холдинги недвижимости Манхэттена, социальная система в реальном времени на 1 мая 1971 года» Ханса Хааке, разоблачавшая махинации с недвижимостью. Она выглядела как большая серия черно-белых фотографий с подписями, сделанными на пишущей машинке, это были документы, свидетельствующие о махинациях с недвижимостью.

Массы пытаются пробудить убеждением, а не созданием радикальных ситуаций. Что касается реалити-аспекта радикализма, то его с успехом заменяют два сравнительно новых жанра: работы, сделанные в рамках «эстетики взаимодействия» и так называемые «реэнактменты». Потребность в единении, в участии и социализации в рамках галереи удовлетворяется в работах, создающих структуры для зрительского (бесконфликтного) взаимодействия в рамках ставшей уже знаменитой «эстетики взаимодействия» Николя Буррио. Сюда относятся и самообеспечивающиеся коммуны Юпа ван Лисхаута (художник строил целые поселения в заброшенных доках, которые функционировали как автономные общины, живущие исключительно собственным производством), и пространства для совместной трапезы или чтения художника Риркрита Тиравanийи.

Что касается конфликтов, то они вынесены в отдельный раздел: появился целый жанр реэнактментов (их еще называют «живой историей»). В широком смысле это воссоздание значительных исторических моментов, в основном сражений, например, реэнактментом является ежегодно проводящаяся инсценировка Бородинской битвы: увлеченные историей и соответственно наряженные люди собираются, чтобы воскресить во всех подробностях этапы сражения на Бородинском поле. В современное искусство реэнактмент пришел в виде фильмов, которые документируют такие масштабные постановки. Самым известным примером является «Битва при Огриве» лауреата премии Тёрнера Джереми Деллера, который воссоздал и совместно с режиссером Майком Фиггисом сделал фильм — смесь свидетельств участников и театрализации — о столкновениях между шахтерами и полицией в тэтчеровской Британии 80-х. Это, конечно, нечто противоположное «беспленочному кино» группировки «Э.Т.И.». «Беспленочное кино» — уже упоминавшиеся выше хулиганские акции во время просмотра фильмов «Взрыва Новой Волны», ставившие целью дополнить или преодолеть недоступную отстраненность «киноспектакля» и одновременно посмеяться над высоколобой публикой, пришедшей на Годара.

Разумеется, активизм продолжает жить в разных формах: для него даже придуман новый термин — «интервенционизм»[4], по названию выставки 2004 года

[4] См. книгу активиста и художника Грегори Шолетта «Интервенционисты: гид по креативному разрушению повседневной жизни». — The Interventionists: Users Manual for the Creative Disruption of Everyday Life. Mass MoCA/MIT Press, 2004, & 2005. Ее название, очевидно, отсылает ко второй главной книге Ситуационистского Интернационала — «Трактату об умении жить для молодых поколений (Революции повседневной жизни)» Рауля Ванейгема (М., 2005).

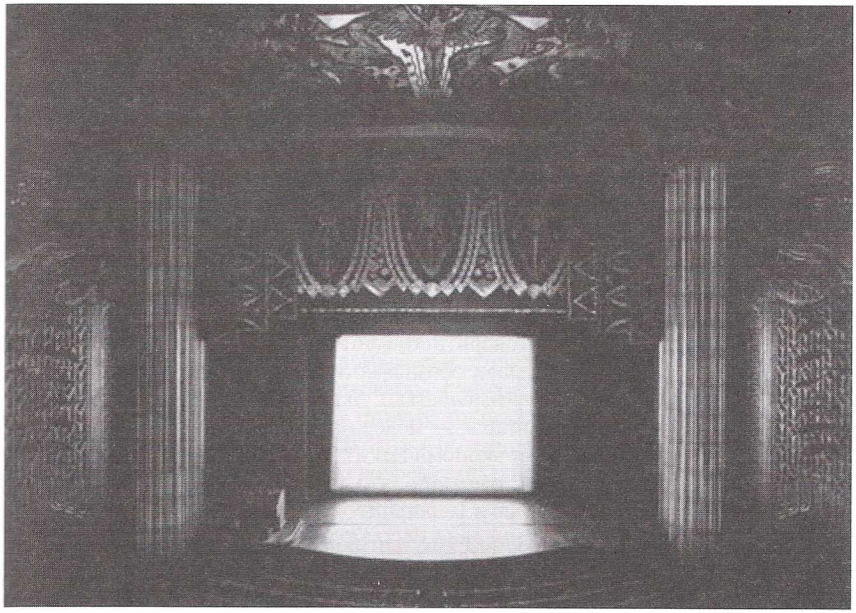
в MoCA куратора Нато Томпсона, которая своим центром сделала «карнавальный» подход к овладению улицами и внедрению в публичные пространства: девизом ее было высказывание анархистки Эммы Голдин о том, что танец и революция — родственные явления. Любимый пример такого подхода — мадридская группа программных магазинных воришек «Йоманго», которая во время шествия на Первомай (или Европервомай, как его называют) оставляла за собой километры раскрашенных улиц.

В общем, в современном мире существует множество способов обходить кажущееся слишком откровенным, слишком элементарным прямое действие, переводя его в план театральной постановки, отстраненной документальности, карнавала, либо социально-прогрессивного аттракциона взаимодействия. Не то чтобы спектакля больше нет, как раз наоборот: мы обнаруживаем себя среди зрителей, сидящих в кинозале в 3D-очках, прямо как на фотографии с обложки одного из изданий «Общества спектакля». Но напролом рваться к «действительности» кажется немного стыдным и, в общем-то, неуместным. Бабочки слетают с экрана и садятся нам на плечи, медузы проплывают мимо, чуть не задевая своими щупальцами: нас это практически не удивляет, мы были предупреждены об этом шестьдесят лет назад.

Есть много видов политического искусства, но та ветвь, которая на свой лад продолжала пронзительные «реализмы» прошлого, зачахла: ее пафос сейчас кажется неуместным. Впрочем, все зависит только от того, обнаружатся ли силы на новый тур этого танца: радикальные ситуации неактуальны ровно до того момента, пока мы не оказываемся в одной из них.

А Н К Е Т А

Что такое актуальность



Хироси Сугимото. Серия «Theatres»

1. Чем, на ваш взгляд, сегодня содержание понятия «актуальное произведение» отличается от понятия «современное произведение»?

2. Что для вас является характеристиками актуального в искусстве? Какие явления вы назвали бы актуальными? Приведите примеры.

3. Какие факторы влияют на изменение самого понимания актуальности?

4. Является ли для вас актуальность критерием ваших замыслов и работ?

Александр Зельдович, *режиссер*

Слово «современное» применительно к кинематографу говорит немного — то, что снимается сейчас.

Актуальное искусство, в частности кино, — это искусство, которое пытается сформулировать на своем инструментальном языке то, чем дышит мир. Почувствовать общую для мирового культурного пространства проблему и выразить ее через художественный образ, который в случае удачи становится понятием. Я имею в виду проблематику, не оформленную ни в философии, ни в публицистике. Вначале всегда идет искусство — и тогда оно актуально, а философия уже

Продолжение. Начало см. на с. 5.

потом. Художник должен улавливать и пытаться выразить то, что еще никем не названо и не выражено, он должен делать это первым — и тогда он актуален, причем выражать он должен содержание всеобщего характера, а делать это может на сколь угодно локальном материале. Можно снять фильм про районный центр и показать — на примере райцентра, — чем дышит мир. В обратном случае произведение обречено на провинциальность и актуальность его будет ограничена местом действия. Русская классическая литература была всегда озабочена универсальными вопросами, а решала их на русском материале, пользуясь русским языком. Благодаря этому она до сих пор востребована как общемировая ценность. То же можно сказать и о русском авангарде.

Художник не всегда обязан задавать вопросы или давать ответы. Иногда он актуален просто потому, что ему удается создать интонацию, манеру или стиль, адекватные времени. Время нуждается в адекватном языке и в точной интонации речи. Не всегда необходимо разводить философию: манеры персонажа — например, то, как он держит в зубах сигарету или режет кого-то на части, — могут выразить время не меньше, чем нагромождение метафор в артхаусном проекте.

Борис Куприянов, *директор книжного магазина «Фаланстер»*

1. Очень не хочется быть занудой, но придется. Что такое актуальное искусство? Почему мы считаем, что актуальное искусство должно быть левым и новаторским? Я руководствуюсь в своих рассуждениях идеями книги «Стиль и эпоха» Моисея Гинзбурга, великого архитектора-конструктивиста и теоретика искусства. В 1928 году он писал, что стиль и направление в искусстве определяет правящий класс. Только когда правящий класс прогрессивен (для меня прогрессивным классом является пролетариат, трудовое крестьянство и определенная прослойка служащих), искусство может быть прогрессивным.

В других случаях мы можем говорить об авангарде или протестном/социальном искусстве (когда социальные задачи обозначаются при помощи художественных методов, а не революционной деятельностью). Актуальное искусство и авангард не синонимы. Само понятие «авангард» — модернистское. Термин «актуальное искусство» придуман в 70-е и имеет экономический, а не идеологический смысл.

Исходя из вышесказанного, очевидно, что для меня современное искусство в России — это Михалков, Шилов и Церетели.

2. Пример: уничтожение исторических центров российских городов в целях строительства дворцов для богатых, а не нового мира для всех. Лужков — единственный по-настоящему актуальный художник. Он следует эпохе и ее формирует. Капитализм диктует стиль, и Юрий Михайлович верно реализует его.

Если мы говорим о протестном, левом искусстве, то критерии сопротивления художественными методами сформулировал Жан-Люк Годар: «Не снимайте политическое кино, а снимайте кино политически!» На мой взгляд, лучшим современным примером социального искусства являются «Свободное марксистское издательство» (художественно-просветительский проект Кирилла Медведева и группы левых активистов) и творчество группы «Ляпис Трубецкой».

3. Правящий класс и его вкусы.

4. Нет. Критерием для меня является, скорее, адекватность ситуации плюс — смотрите приведенное выше высказывание Годара. Получается не всегда. Когда жажда наживы берет верх, мы становимся современными и актуальными.

Сергей Лозница, *режиссер*

1. Кажется, термин contemporary art был предложен в середине прошлого века американцами. Понятие modern art (современное искусство) было так тесно сплетено с модернизмом, что потребовалось новое обозначение. Взрыв, произошедший в искусстве после второй мировой войны, стал именоваться contemporary art. И сейчас этот термин по инерции употребляется в связи со всеми новаторскими, маргинальными, неформатными или провокационными явлениями. Что

же касается русского языка, то поскольку и contemporary и modern на русский переводится как «современное», пришлось ввести понятие «актуальное». На мой взгляд, все это — игра слов, имеющая весьма отдаленное отношение к предмету исследования. Кафка актуален сегодня? Или современен? Или, допустим, Пруст. Актуален или современен? По-моему, лингвистика тут медвежью услугу оказывает искусствоведам. Или вот, к примеру, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле. На мой взгляд, это очень актуальное и современное произведение.

2. Поразительным образом актуальное в искусстве не имеет никакого отношения к сиюминутному, соответствующему текущему моменту и тому, что важно в настоящем. В искусстве работает иная перспектива — обратная. И потому само слово «актуальный» лишается своего значения — actualis («существующее, настоящее, современное»). То есть, по формальному определению, любое произведение, созданное сегодня, является «актуальным». Если же обратиться к сути, то офорты Гойи или «Мертвые души» Гоголя, на мой взгляд, актуальные сегодня произведения.

3. Актуальное не меняется — это константа.

4. Тут в самом вопросе все перевернуто с ног на голову. Фильм может стать актуальным, если он получился, но никак нельзя говорить об актуальности прежде, чем фильм сделан. Следовательно, нельзя и говорить о критерии актуальности для данного художественного произведения до его появления на свет.

Виталий Манский, *режиссер*

1. Не все современные произведения являются актуальными. Если говорить о цифрах, то лишь 10 процентов того, что создается сейчас, можно отнести к актуальному искусству. В кинематографе мы наблюдаем ситуацию, когда отборщики не только мировых, но и российских кинофестивалей разных направлений — игрового, документального или анимационного — каждый год с трудом могут составить конкурсную программу, которая бы их вдохновила. А ведь как раз в конкурс программные директора пытаются найти и включить картины, представляющие не только и не столько современное искусство, а современное актуальное искусство. Здесь и находится различие. Эта разница заложена в самой сути определения и обозначения современного искусства.

2. Я считаю, что актуальное искусство — это созвучие с реперными точками индивидуального восприятия окружающего нас мира. Не погоня за ньюсмейкерными возможностями, а действительно совпадение с индивидуальным изначально и более массовым на последнем выходе ощущением неких групп по отношению к современности. Например, документальная картина, которая победила на последнем «Артдокфесте», — «Саня и Воробей». Исходно, по факту, — это история двух людей, приехавших на заработки в Москву. Судьба свела их на складе, в ангаре, где разгружают щебенку, — они там работают. Но некая подлинность в чувствах этих двух неприкаянных героев — в их боли, в их сомнениях, в их мелких, казалось бы, проблемах — приобретает очень мощное актуальное звучание, когда мы понимаем, что таких людей сотни тысяч — приезжающих на заработки гастарбайтеров, лишенных прав, лишенных не только юридического, но и гражданского статуса в нашем обществе. И эта картина, содержащая очень камерную, локальную историю, стремится стать неким важным художественным высказыванием, заявлением. Вот, на мой взгляд, пример актуального. И наоборот: мы смотрим картины, касающиеся, скажем, конфликта между двумя некогда братскими народами России и Грузии. Эти картины, казалось бы, актуальные. Но при наличии необходимых слагающих они иногда даже и несовременны. Скажем, игровой фильм Волошина «Олимпус Инферно». Это, вообще, даже не кино. Это не киноискусство, не современное искусство, не актуальное искусство — ничто. Это просто движущиеся картинки — не осмысленные, не прочувствованные, никак художественно не оформленные. Очень обидно, потому что война дает художнику дополнительные ресурсы для создания актуального произведения.

3. Не знаю, насколько, скажем, проблема внутреннего мира художника была актуальной в Италии или в мире в момент создания «8 ½». Не думаю, что это

было актуальным фактором социального маркетинга. Или другие картины того же Феллини. Я специально говорю о нем, а не, например, об Оливере Стоуне или Майкле Муре. О человеке, который создавал искусство в чистом виде. «Ночи Кабирии»... опять же не уверен, что тема судьбы путаны была очень актуальна. Но, однако, «Ночи Кабирии» — фильм актуальный. Вчера, сегодня. Здесь, конечно, вопрос мощи художественного высказывания, масштаба личности художника. Это вообще главное в искусстве. Высказывание художника, его мироощущение и создают некий толчок или являются неким залогом (может быть, так более правильно сказать) для создания актуального художественного заявления. Или совсем не для такого академического журнала, как «Искусство кино», такой банальный пример: «Черный квадрат» Малевича. Актуальность художественного заявления была в контрасте с художественным стереотипом пространства, в котором возник этот квадрат. И второй или третий — никакой последующий квадрат уже актуальным не был. И треугольник, и шарик — уже не работали.

В общем, либо есть художник, способный на актуальное художественное высказывание, либо нет такого художника. Так как актуальность не является самостоятельной художественной единицей. Она является единицей массмедиа. Вот там можно заявить нечто актуальное без художественного осмысления, без художественной обработки, оформления. Достаточно «Новости» начать с фразы: «Алина Кабаева сообщила, кто отец ее ребенка»... А художник может сделать фильм — даже через двадцать лет — о страдании, смятении, разочаровании, боли, сомнениях некоей молодой гимнастки, которая ждет ребенка и находится в активно заряженном поле общественного внимания. Может получиться просто великая картина.

4. Я думаю об актуальности при принятии решения о создании той или иной картины. Не всегда эта составляющая мною учитывается. Но если учитывается, то я понимаю, что кино — это не короткая история. Не только в процессе создания фильма, но и в процессе его жизни. Приведу пример из своей режиссерской практики. Я делал картину — что-то более понятное, попсовое, скажу, — о группе «Тату». Когда запускал ее, это был самый модный бренд в мире. И, естественно, огромное количество компаний — BBC, ZDF и другие — хотели сделать об этой группе картину. А у меня был договор, в котором были прописаны мои эксклюзивные права на съемку такого фильма. И я сказал продюсерам: «Пожалуйста, вы можете совершенно спокойно и свободно отказаться от этого пункта и разрешать кому угодно снимать». Потому что: а) это меня дополнительным образом стимулирует, чтобы я не покупался на вещи первого плана, очевидные, чтобы я копал глубже; б) чтобы я уходил от плоской актуальности и создавал картину, которая бы существовала не только на феномене «Тату», а обращалась бы к не менее актуальным темам. Как то: эксплуатация ребенка в интересах крупного международного шоубизнеса и капитала и вообще эксплуатация шоубизнесом каких-то, в том числе и актуальных, вещей. В картине есть большой эпизод о том, как группа «Тату», в свою очередь, использует в целях продвижения своего альбома на североамериканском рынке факт введения американских войск в Ирак. Притом очевидна дистанцированность девочек-солисток от этого события — они имели очень слабое представление о том, что там происходит. Но с помощью продюсера участницы группы превращают свой тур в некое антивоенное шоу под звучным непереводимым слоганом «Хуй войне» — и на этом в конечном счете зарабатывают весьма ощутимый капитал, создавая как бы актуальное искусство. Как бы актуальное.

Алексей Мизгирев, *режиссер*

1. В обыденном смысле это синонимы. Внутри них звучит более важное понятие — авангардное искусство. Не думаю, что стоит по-научному жестко различать «актуальное» и «современное», поскольку проблема находится в другом. На мой взгляд, о чем и стоит говорить, так это о подлинности искусства.

2. Как правило, все актуальное — поверхностное и поэтому скучное. Только неокрепшим умам оно кажется забавным и острым. Всегда хочешь спросить поклонника «актуального искусства»: тебе это действительно нравится или ты про-

сто мало читал и смотрел? Не хожу на «Винзавод» и не читаю «новую драму». Поскольку нового там много, а вот драмы почти нет. «Актуальное искусство» играет на территории избранности и недоступности неподготовленному. На той же территории промышляют религиозные секты.

3. Как правило, «актуальное произведение» интересно даже не автору, а его коммерческому агенту. Современный художник, как показывает жизнь, сам прежде всего агент. Он продает. Рынок формирует критерии «актуального произведения». В этом смысле сторонники традиционных, «несовременных» фильмов очень похожи на «актуальных авторов». И то, и другое — бизнес-проекты. И то, и другое — подделка. На мой взгляд, настоящий авангард — в новом знании о человеке, в новой, до тебя никому не поддавшейся правде о глубине человека. Здесь не прикроешься тенденцией. Здесь нужен подлинный талант. Подлинная смелость, поскольку очень легко увидеть, что король голый.

4. Нет.

Виктор Мизиано, *искусствовед*

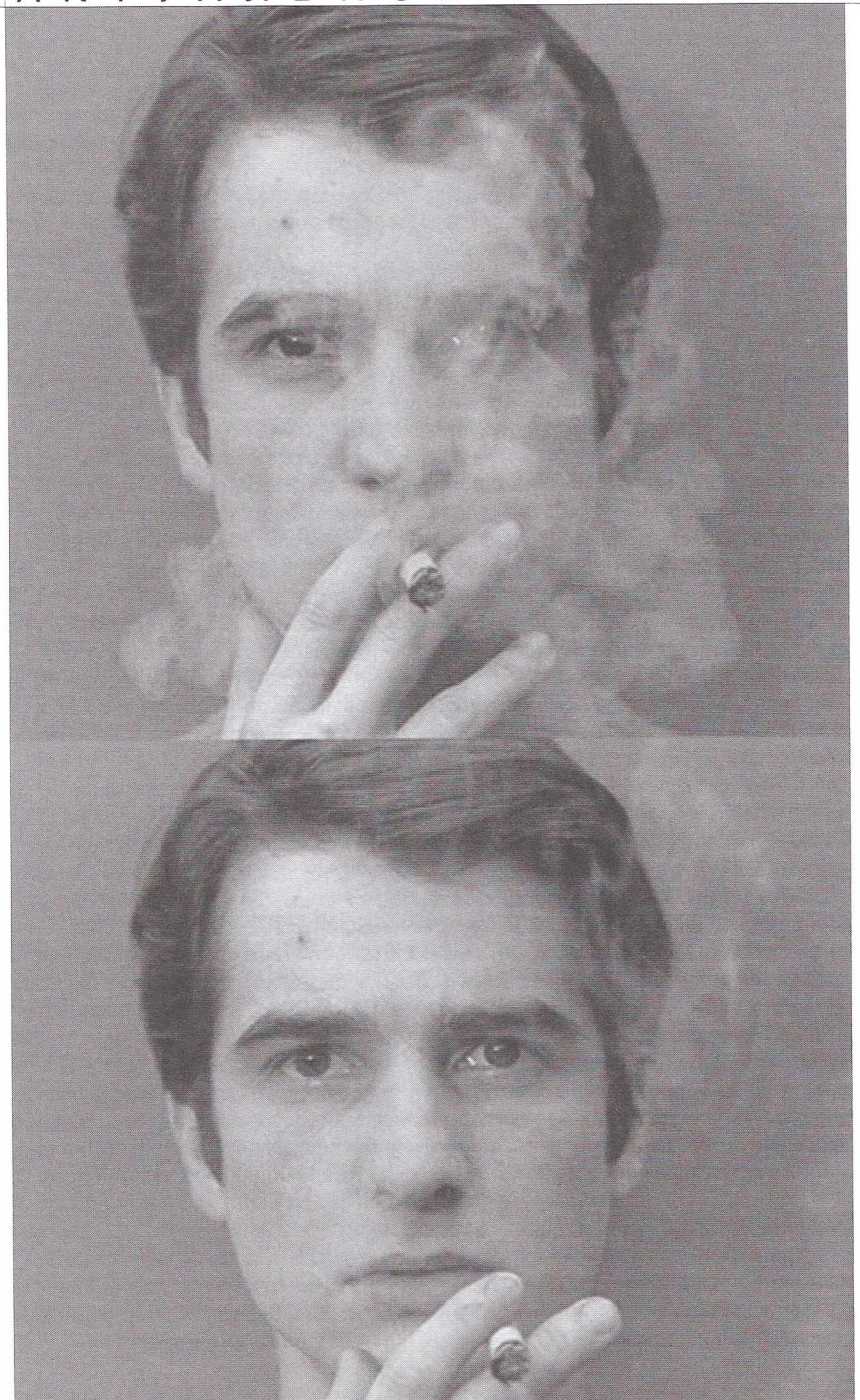
В настоящий момент художественное производство, которое еще недавно разворачивалось в едином пространстве, существует в двух измерениях. Это, во-первых, контекст художественной индустрии, где актуалистские установки сохраняют свой авторитет. При этом актуальность формируется в очень большой мере через рыночно-медиальные технологии. Вторым же измерением является так называемая поисковая культура, где художественная работа является частью работы дискурсивной и где актуалистские установки подвергаются критике как рыночные и медиальные.

Разумеется, между этими двумя сферами существуют многочисленные промежуточные формы, но все-таки типологически они разродны. И это черта совершенно новая, невозможная в парадигме авангардной и модернистской культуры предшествующего века. Можно сказать так: сегодня мы констатируем исчерпанность диалектики авангарда и кича, то есть когда инновация проходит стадию лабораторной разработки, с тем чтобы затем быть признанной как актуальная и получить признание, после чего выйти в тираж — банализироваться и стать фактом рыночного тиражирования. Исчерпанной в этой диалектике является и обратная динамика, когда инновация совершается за счет «реабилитации кича», чем была так увлечена постмодернистская культура. Нет, в настоящий момент две эти сферы совершенно замкнуты — в каждой из них есть свои авторитеты и их адепты, свои новаторы и свои плагиаторы.

Конечно же, и в поисковой культуре есть представление об актуальном, то есть о чем-то, что является предметом острого обсуждения, приоритетного внимания. Однако актуальность здесь не понимается как самодостаточная ценность, как это было в модернистской культуре. Новое не должно непременно узнавать себя в новаторстве языка, происходить за счет смены поколений и фиксироваться в узнаваемом приеме. Современная художественная инновация рождается в интеллектуальной дискуссии, а ее актуальность задается через способность художника резонировать с ведущими темами этой дискуссии или даже задавать их. Важно и то, что дискуссия эта в очень большой мере задается так называемой критической культурой, то есть имеет социально-политическую перспективу. Отсюда — художественная практика лишена былой автономии, а то, что она производит, — это по преимуществу не столько объекты, сколько мыслеформы. Отсюда — актуальность в искусстве проявляется не столько в его способности предложить образы, затребованные современной визуальной чувствительностью, сколько формы жизни, затребованные современной социальной антропологией.

Главная особенность современной России в крайней слабости поисковой культуры. У нас до сих пор господствует, более того, претерпевает запоздалый реванш модернистская парадигма, которая на сегодняшний день является по преимуществу рыночной. Поисковая культура и ее формы создания актуальности в современной России не затребованы ровно в той мере, в какой не затребованы здесь социально-политическая дискуссия и поиски новых форм жизни.

АКТУАЛЬНОЕ ПРОШЛОЕ



Жан-Пьер Лео
в фильме «Китаянка»
Жан-Люка Годара

МАРИЯ СЕМЕНДЯЕВА

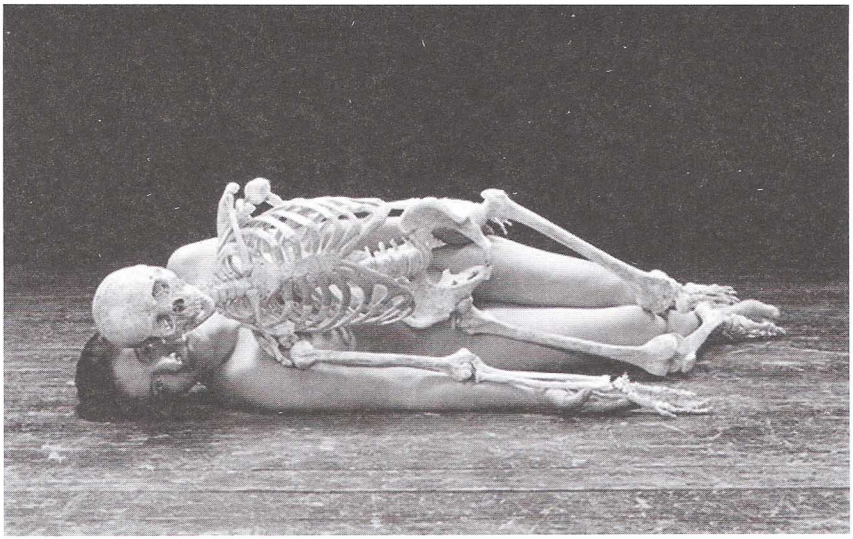
Be kind rewind

Впервые термин «постмодернизм» был использован критиком Лео Стейнбергом в лекции 1968 года, затем опубликованной под названием «Другие критерии». Стейнберг первым отметил коллажный способ организовывать поверхность изображения и пространства в искусстве 60-х, который был свойствен еще искусству 1910—1920-х годов. Искусство превращается в один из множества информационных потоков, в котором наравне могут сосуществовать и шедевры живописи, и фотография, и авторские, и анонимные изображения. Постмодернизм отвергает идею личного авторства с автором-гением во главе и предоставляет зрителю выбирать возможные варианты восприятия этого информационного потока. Зритель превращается в потребителя. Новые технологии формируют новое восприятие искусства, не имеющее ничего общего с традиционным «созерцанием». Это восприятие связано в первую очередь с развитием фотографии и кинематографа. Зритель с конца XIX века начал привыкать к быстрой смене кадра, к музыкальному сопровождению в кино и к многократно увеличенным фрагментам реальности, которые помог увидеть фотоаппарат. На протяжении XX века постепенно складываются особый тип восприятия искусства и особый тип зрителя, окончательно сформировавшиеся к концу XX века после технологического бума 60-х.

Для этого зрителя узнавание становится так же важно, как любование. Не будет новостью заявление о том, что серьезность в отношении к предмету изображения, почти совсем изжитая в наши дни (в этих словах вовсе нет ностальгии или любования прошлым), подразумевает его изучение — так человек эпохи Возрождения изучал людей, растения и животных. В те времена, когда не существовало систематического знания об анатомии, а тело живого человека тщательно скрывалось одеждой, изображение плоти переживалось как открытие нового континента. Сегодня перед внутренним взором художника, занесшего кисть над холстом, роятся миллионы фрагментов информации, в том числе визуальной, которая просто не даст ему заново «открыть Америку». То же самое можно сказать и о зрителе — он уже так много видел, что физически устал задолго до открытия выставки. Кроме того, на выставке он видит знакомый образ, зачастую заранее изученный по многочисленным репродукциям. Возьмем для примера недавно прошедшую в Пушкинском музее выставку Пабло Пикассо. Далеко не каждый человек способен оценить все тонкости «настоящего» Пикассо по сравнению с цветной иллюстрацией. Поэтому зритель ходит от картины к картине и «узнает» их: «Это я знаю, это я видел. Ага, вот оно какое на самом деле».

Что касается выставки современного художника, все несколько сложнее.

Существует такое странное словосочетание, используемое в маркетинге: «лояльность бренду», то есть привязанность к определенной марке продукта. Эту привязанность провоцируют и развивают в потребителях рекламные сотрудники компаний-производителей. Например, по их мнению — и они отчасти правы, —



Марина Абрамович. «Обнаженная со скелетом». 2004

для тех, кто живет в России в 2010 году, колбаса, носящая имя наркома, — это «как в детстве», майонез — это «добрая традиция» и вообще все, что узнаваемо — «то самое», — это «хорошо». Те, кто стремится к быстрой славе и гарантированному успеху, угождают публике знакомыми образами. Какие из них приятны и знакомы каждому человеку в обществе? Это, естественно, образы популярного пласта культуры. Мультфильмы, реклама, тиражные «оккультные» картинки. Такие работы делает, например, художник Вольф фон Ленкевиц (впрочем, это не лучший, просто недавний пример), чья выставка в начале апреля прошла в Москве. Героиня множества его работ, как можно было судить из экспозиции, Белоснежка из диснеевского мультфильма. Но рядом с ней — и «Искушение Святого Антония» Иеронима Босха, и «Вавилонская башня» Питера Брейгеля, и Майкл Джексон работы Джеффа Кунса. В этом коктейле смешаны воедино все существующие изобразительные штампы, и единственное удовольствие от их «созерцания» в очередной раз — разгадывание. «Это я знаю, это я видел». Кто больше угадает. Игра эта — детская, и тот, кто знает эти образы наизусть в силу профессии, никакого удовольствия от нее не получает.

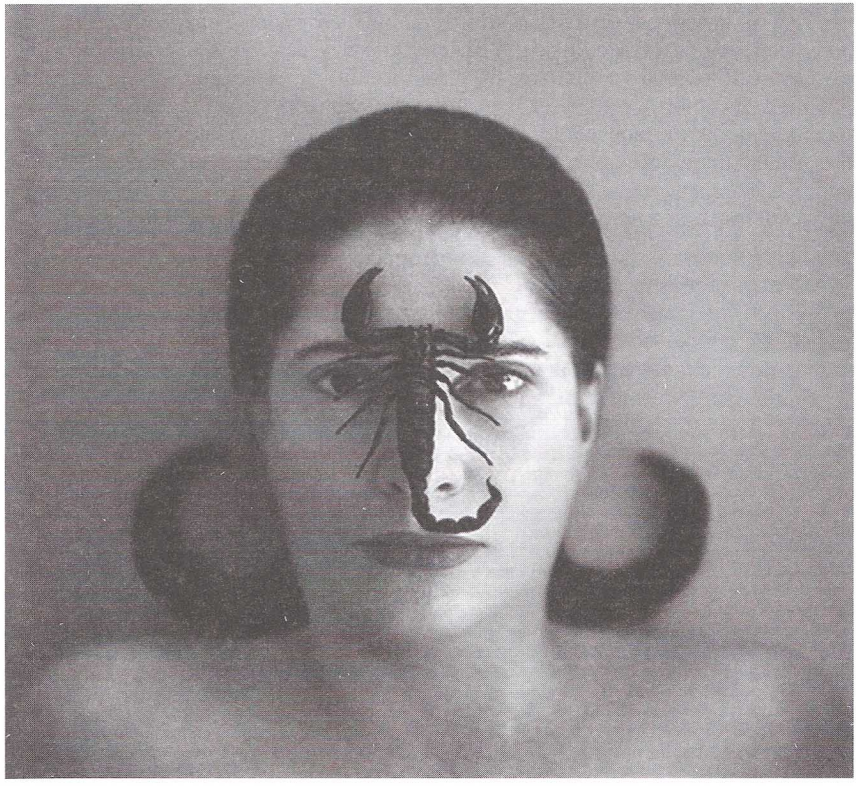
В России современная культура пробивается хилым цветком сквозь гору строительного мусора. Зловещая незаинтересованность людей младше тридцати лет в том, что происходит вокруг, не может не поражать. Она порой даже сильно раздражает нас в нас самих. Не хотелось бы сейчас говорить об определении понятия «современная культура», но в него входят, по крайней мере, все значимые деятели этой культуры, находящиеся в активной жизненной фазе. С этим связана одна интересная история. Мой друг проводил собеседование, в котором участвовали несколько девушек, претендующих на должность корреспондента отдела общественной жизни. Все, что он хотел видеть в претендентке, — это немного кругозора, эрудиции. Однако в ответ на просьбу назвать пятерых ныне живущих русских писателей эти девушки молчали, как рыбы. И живых русских режиссеров им было трудно назвать. На вопрос же о том, кто такой Башмет, одна из них предположила, что он поет.

Молодые художники, которых выставляют в «Гараже» и на «Винзаводе», тоже не могут похвастаться большим кругозором. Они такие же вчерашние студенты, то есть аполитичные и дезориентированные непрофессионалы. Ни современное художественное образование, ни условия, в которых живет большая часть населения страны, не провоцируют на высказывание. Повторением и заучиванием занимаются не только на гуманитарных факультетах, но и в художественных вузах. Повторить гораздо проще, чем стараться придумать, но и придумывать им уже не слишком хочется. А еще проще — даже не повторить, а притвориться. Для этого нужно совсем немного наглости и еще меньше эрудиции. Поп-культура, немного

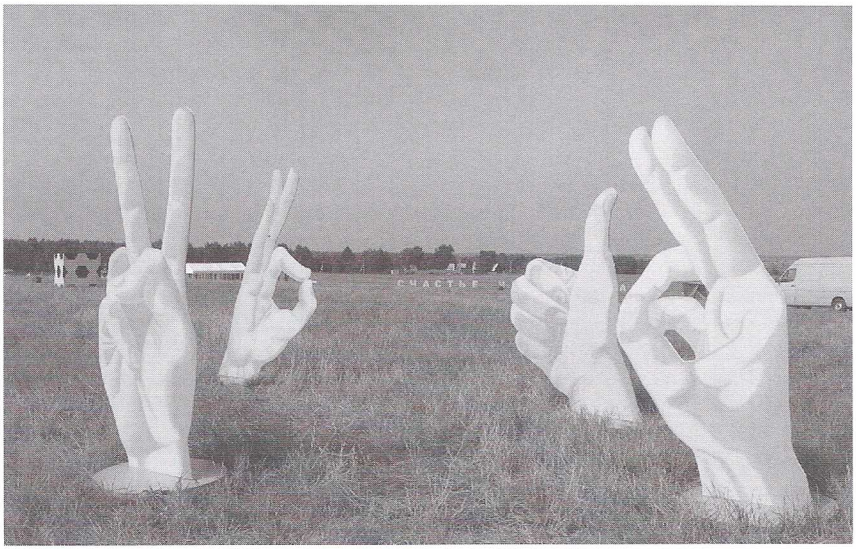
мистики, «правильный» костюм, пара-тройка знакомств (главное — попасть в тусовку), и «современный художник» готов. Получив это звание, можно даже особо ничего не делать, в этом смысле быть художником сегодня — примерно то же самое, что быть дворянином в начале XX века: никаких обязательств, но красиво.

Только ленивый не провел еще параллели с началом XX века. Так же, как мода последнего времени одно за другим интерпретирует десятилетия второй половины XX века, современное искусство без устали повторяет Уорхола, Баскию, реалистов, неореалистов, фовистов, импрессионистов, авангардистов. Есть художница Диана Мачулина, которую нельзя не оценить за владение кистью. Есть и другие. Если вы приходите на выставку и с первого взгляда узнаете работу советского или иностранного классика, браво и вам, и художнику. Выставка удалась. Единственно новым и развивающимся направлением, наверное, являются новые технологии и маргинальные области, такие как перформанс. Хотя и он себя практически изжил. Художница Марина Абрамович повторяет свои старые перформансы к всеобщему удовольствию. Другое вроде бы новое веяние — онлайн-музеи. Однако своим существованием они только подтверждают, что постмодернизм дошел до своего финального этапа, когда образу образа приписываются качества первоначального образа. Или по-другому: образ создается в виртуальности и так там и оседает. Как, очевидно, и все чувства и переживания, которые он должен вызывать у зрителя. И когда один юзер пришлет другому ссылку на понравившуюся работу — это в недалеком будущем тоже, вероятно, будет считаться творчеством.

Вспомним, что в истории искусства с древности и до определенного момента в XX веке (невозможно назвать, когда точно, но во времена авангарда это было уже невообразимо) повторение было узаконено — умеющий хорошо повторить уже становился мастером. Копирование было обязанностью ученика, который постигал таким образом ремесло, и заработком мастера, который мог делать авторские копии своих работ на продажу. Новаторство вообще не слишком приветствовалось, стоит вспомнить, как закрашивали «Страшный суд» Микеланджело



Марина Абрамович. «Портрет со скорпионом». 2004



Диана Манулина. Арт-Поле. 2005

в Сикстинской капелле или как освистывали импрессионистов. Это всем известные, банальные примеры, которые, однако, со всей ясностью характеризуют консервативность художественного вкуса. Консервативность постмодернизма уже доказана, нам осталось только дождаться, когда повторения захлебнутся друг в друге. Это неминуемо должно произойти, как случилось и в начале XX века, когда массовое тиражирование салонного искусства и рефлексия по всем без исключения художественным стилям, породившие импрессионистов, породили и авангард.

Но история историей, а то, что в современном искусстве фотография чужой работы считается произведением искусства, — это данность. Интереснее всего то, что где-то, наверное, есть безымянные творцы, создающие такое, что и не снилось современным художникам. И даже можно с уверенностью сказать, где живут эти люди. В Африке, в Индонезии, в Австралии, да на Галапагосских островах, наконец. Да много где. В Мексике. В российской глубинке. Главные их черты, определяющие их творчество, — ненасмотренность и непрофессионализм. Как и в начале прошлого века, когда авангардисты вдохновлялись «примитивным» народным творчеством, современное искусство ищет выход из бесконечного круга повторений в наивном искусстве. Но и это — тоже повторение.

АНАСТАСИЯ МИТЮШИНА

Правило трех единств. Версия XXI века

Единственное, что отличает одно время от другого, — это то, что видится, и то, что видится, зависит от того, как все делают всё.

Гертруда Стайн. Композиция как объяснение, 1926

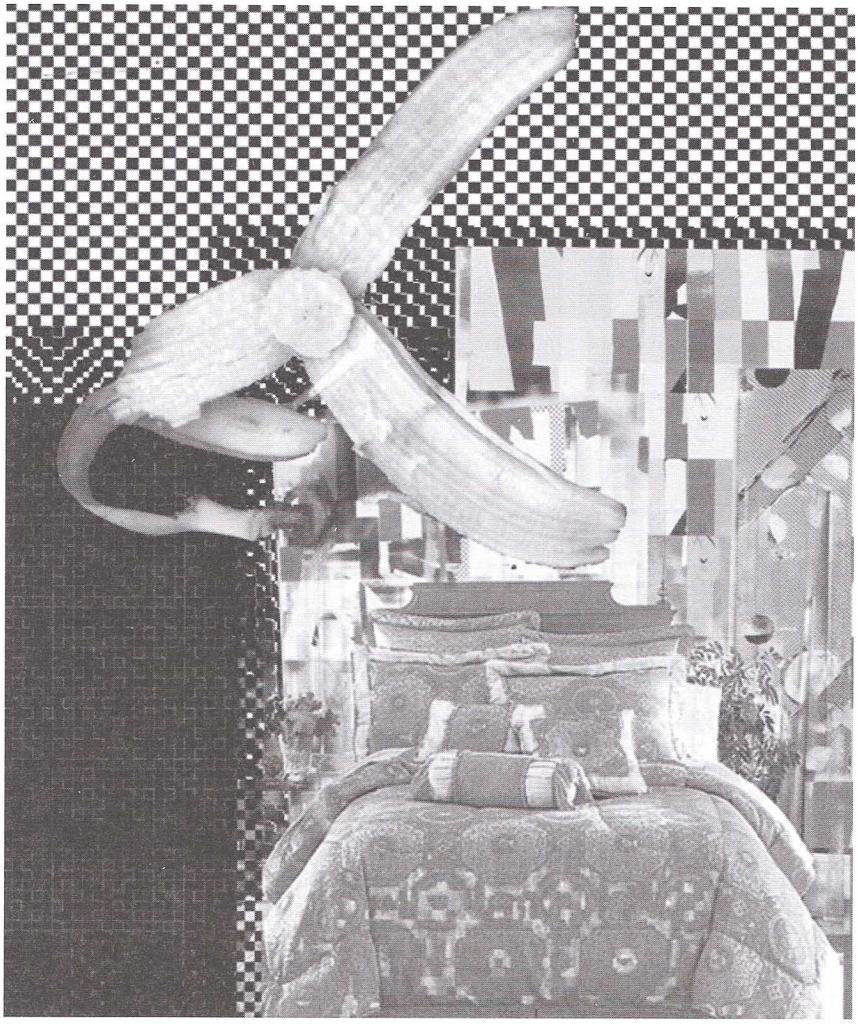
Понятие «актуальность» можно трактовать по-разному. В выбранном нынешним номером «Искусства кино» ракурсе оно ближе всего к английскому «contemporary» (хотя изначально, в конце XIX века, тем же оттенком революционности в разграничении искусства прошлого и современного настоящего обладал термин «modern»). При этом оттенок острой злободневности, который присущ русскоязычному термину, отходит на второй план, отсылая к общему историческому значению термина и трудностям англо-русского перевода. Актуальное/современное искусство стремится быть на острие настоящего момента и даже чуть в будущем[1]. Именно такое искусство считалось оплотом интеллектуальности и гарантом динамичного развития, а также полемического — по отношению к мейнстриму — полюса. Оплотом авангарда. Так, актуальность — одновременно атрибутив, отражающий местоположение на временной оси, и термин, конституирующий сущность явления[2].

В XXI веке, в эпоху моментально устаревающих, ранжируемых не по степени этической важности или информативности, а по скорости распространения и восприятия событий — в эпоху web 2.0., — производство смыслов происходит иначе. За время нулевых логика самоопределения феномена, который принято называть «современным искусством», утратила свою стройность. Прежде всего, за счет потери четкости в противопоставлении контексту — в формировании modern, contemporary, postmodern были жесткие правила по темпоральной и стилистической составляющим, как назвал их в первой главе своей книги «После конца искусства» Артур Данто. Именно в противопоставлении контексту современное искусство осознавалось как целостное понятийное поле.

---

[1] Этот зыбкий рубеж превращения настоящего, *со*временного в прошлое и хрупкость балансирования в категории «актуальное» описывает Гертруда Стайн: «Никто не впереди своего времени, это всего лишь только особенное разнообразие в создании своего времени является тем, что его современники, которые также создают свое время, отказываются принимать. [...] Как только приходит признание, оно тут же превращает созданное, становится классикой». — С т а й н Г. Цит. изд., с. 22—23. (*Перевод автора.*)

[2] Точку разграничения contemporary и modern наиболее внятно описал Артур Данто: «Contemporary в его наиболее очевидном смысле означает просто то, что происходит сейчас: тогда contemporary art — это искусство, произведенное нашими современниками. Это искусство, очевидно, не прошло теста времени. Но в нем определенно есть некоторое значение для нас, которым искусство модернизма, даже пройдя тест времени, не будет обладать: это будет «наше» искусство в некотором сокровенном смысле. Но в силу того, что история искусства духовно развивалась, современное (contemporary) искусство в итоге стало обозначать искусство, произведенное в рамках определенной структуры производства, которая, как я полагаю, никогда не встречалась во всей истории искусства. [...] Contemporary в итоге стало обозначать нечто большее, чем просто искусство настоящего момента. Более того, на мой взгляд, оно не столько фиксирует период, сколько то, что происходит после того, как наступает момент, когда больше нет периодов в магистральном повествовании искусства (narrative of art), и в меньшей степени стиль создания искусства, чем стиль использования стилей». — D a n t o A.C. After the End of Art. Contemporary art and the Pale of History. 1997, p. 10. (*Перевод автора.*)



Вейд Гайтон и Келли Уокер. Без названия. 2009. Digital image

Парадоксально, что обсуждение понятия «актуальность», предполагающее возможность наличия такой же твердой, как прежде, системы координат, кажется устаревшим, не отвечающим артистической практике. Во-первых, по итогам 2000-х годов самым ярким героем современного искусства были признаны деньги[3]. Искусство даже в его самых настойчиво нетоварных проявлениях конституирует себя в связях с артрынком — и в данном случае не важно, в его приятии или радикальном неприятии. И с повсеместно доминирующими в распространении смыслов любой категории PR-технологиями. Во-вторых, даже возможное, казалось бы, размежевание на клубы по интересам (привычное до начала 2000-х годов разделение на коммерческое и некоммерческое искусство сейчас сохраняется чисто номинально) и выстраивание иерархий внутри этих «клубов» сегодня терпит фиаско.

Эффективным руководством к стремлениям развести проблемы по ограниченным сферам деятельности (артрынок, история искусства, кураторско-исследовательская работа и т.д.) в погоне за подлинным Zeitgeist оказывается

[3] Борис Гройс в статье «О новом» отрицает противопоставление экономики культуре как сфере, не испорченной вопросами цены и ценности. «Культура является не надстройкой над экономикой, как полагали марксисты, а самой экономикой в ее наиболее чистом выражении: все остальные операции над ценностями зависят от котирования этих ценностей в культуре, о того, что считается ценностью в каждый данный момент». (Г р о й с Б. Утопия и обмен. М., 1993., с. 118). Однако вряд ли данный тезис предполагал переход денег в категорию самостоятельных культурных ценностей, как, очевидно, это произошло в середине нулевых при превращении общества потребления в общество гламура.

предложение «учитесь любить путаницу»[4]. Поэтому поставленный на страницах «Художественного журнала» в свое время острый вопрос, может ли современное искусство не быть критически настроенным[5], сейчас вряд ли вызовет полемический задор — настолько искусство сегодня лишено возможности создавать изолированные области смысла. Чтобы протестовать и противопоставлять, нужна точка несовпадения с позицией другого, а значит, определенность собственной позиции, определённости своего «я».

Но общая тоска по ясной критериальной оценке происходящего на территории современного искусства, бесспорно, присутствует. Соответственно, рождается теория, утверждающая и отчасти объясняющая переменчивость и вариативность системы координат, принимаемой за новое основание contemporary art.

Эта теория принадлежит французскому теоретику и куратору Николя Буррио и называется «альтермодерн» (altermodern) — другой модерн[6]. По мнению Николя Буррио, XXI век обладает собственным модернизмом. Он базируется на «процессах взаимообмена на мировом уровне, перемещения, на переплетении пространства и времени в многослойном мире»[7]. На практике такая теоретическая позиция позволила пригласить на традиционно национальную британскую выставку, какой является Триеннале Tate, художников из различных регионов, объединив тех, кто рожден в Великобритании, и резидентов Соединенного Королевства с теми, кто всего несколько раз бывал здесь, — «ведь быть британцем означает быть человеком, долгое время находившимся под сильным воздействием определенных культурных частот»[8]. Буррио находит теоретическое обоснование для бесчисленного многообразия производимых смыслов, объединяя их не по признаку происхождения, а по признаку устремленности. В использовании подобного фактора объединения, программном равнодушии к корням — принципиальное отличие теории Буррио от постмодернизма, живущего системой ссылок и указаний на первоисточник.

В манифесте, опубликованном в Manifesto Marathon, Serpentine Gallery, Буррио уточняет: «Множество признаков указывают на то, что исторический период, который определялся идеями постмодернизма, подходит к концу. Проблема мультикультурализма и дискурс идентичности уступили место явлению, которое мы называем «креолизацией», — тенденции ко всеобщему смешению. Культурный релятивизм и деконструктивистский подход, некогда пришедшие на смену модернистскому универсализму, уже не могут противостоять двойной угрозе — как со стороны унификации и массовой культуры, так и со стороны перегруппировавшихся традиционалистских и крайне правых сил.

Настало время для того, чтобы заново найти определение современности, выработать новую конфигурацию этого понятия в специфическом контексте текущей ситуации: решающей характеристикой будет глобализация в совокупности ее экономических, политических и культурных аспектов: альтермодерн»[9].

Также роль художника отчасти меняется: «Художник становится Homo viator — человеком кочующим, прототипом современного путешественника; его движение сквозь структуры и знаки отсылает к современному опыту мобильности, постоянных поездок, пересечения границ. Эту эволюцию можно увидеть в том, как создаются художественные произведения сегодня. Появляется новая форма — форма-движение, работающая с векторами и места, и времени, занятая

---

[4] F o x D. The Spirit Guide. The many uses of Zeitgeist. — Frieze, 2010, № 128, p. 11. Дэн Фокс находит способ отразить произошедший сдвиг, установившуюся сбивчивость и переменность системы ценностей, введя в оборот классическое понятие Zeitgeist для обозначения не удовлетворяемой и потому бесполезной тяги к неким былым духовным ценностям, точнее, к их ясному соотношению между собой. Поэтому Zeitgeist теперь у каждого свой, а тяга теперь похожа на погоню за призраками прошлого.

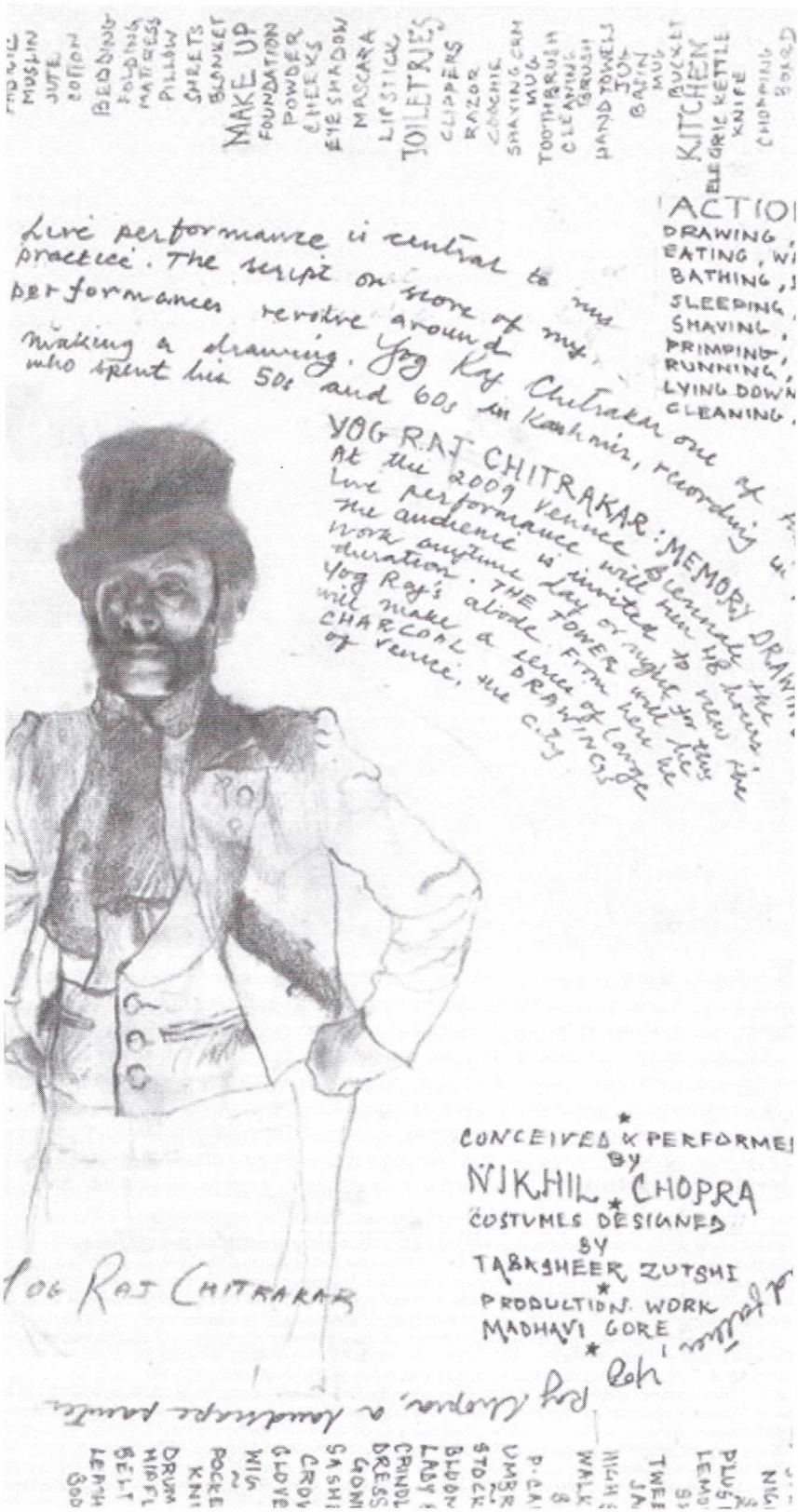
[5] «Насколько некритичность является преступлением для актуального искусства — *пре*ступлением в буквальном этимологическом смысле этого слова, в смысле выхода за границу значения термина?». — М а т в е е в а А. О позитивности. — «Художественный журнал». 2003, № 48—49, с. 22—25.

[6] Эта теория сформулирована и обоснована в книге The Radicant (Sternberg Press, 2009) и апробирована на практике как кураторский концепт в рамках Tate Triennial (галерея Tate Modern, 3 февраля — 26 апреля 2009 года).

[7] Из интервью Николя Буррио, данного Тому Мортону. См.: Frieze, 2009, № 120, p. 128.

[8] Там же.

[9] Manifesto Marathon, Serpentine Gallery. Köln, 2010. — Цитируется по переводу, опубликованному в журнале Blacksquare, 2010, № 3 (10), с. 59.



Никил Чопра.
Без названия.
2009

материализацией траекторий движения, а не конечных точек. Форма работ выражает курс, направление, а не фиксацию пространства — времени»[10].

В упоминавшемся интервью Буррио журналу Frieze, уточняя это понятие, замечает, что эта форма «включает в себя элементы отсутствующие, заимствованные из прошлого или будущего, вымышленные или документальные». В сущности, подобный творческий «метод» был тематизирован и в основном проекте Венецианской биеннале 2009 года (куратор Даниэль Бирнбаум), который назывался «Создавая миры». Выбор деепричастия для описания концепции еще раз подчеркивает значимую и для теории Буррио процессуальность, временну́ю открытость произведения.

Далее в манифесте Буррио продолжает: «Искусство альтермодернизма, таким образом, читается как гипертекст; художники переводят и перекодируют информацию в различных форматах, странствуют как в истории, так и в географии. Это приводит к росту практик, которые можно назвать «взаимодействующими со временем» (time-specific) в противовес искусству 60-х, «взаимодействовавшему с пространством (site-specific). Траектории полетов, программы перевода и цепи гетерогенных элементов соединяются, создавая поле коммуникации. Вселенная становится территорией, во всех измерениях которой можно путешествовать и во времени, и в пространстве»[11].

Эта новая версия классицистических трех единств — времени, места и действия, единства, построенного на допустимости отсутствия и материализации траектории, — воплощается по-разному. Либо в многоступенчатых и многосоставных выставках, с порой буквально ускользающими от единого взгляда произведениями. Кураторы намеренно обыгрывают дискретность произведений, подчеркивают их незавершенность или экспонируют их так, чтобы они выглядели таковыми. Таким образом, постоянно открытый финал и трудность при собирании произведения воедино гарантируют наличие вектора — вопрошания, поиска, дальнейшего движения в осмыслении увиденного. Например, предельно завершенные панно дуэта Вейд Гайтон и Келли Уокер, с четко считываемой плоскостной формой, в основном проекте Венецианской биеннале 2009 года в Палаццо выставок были расставлены так, чтобы в рамках инсталляции создавать атмосферу студийной незаконченности, эффект сиюминутного производства, а значит, непредсказуемости результата.

Второй вариант — стремление локализовать три единства, регулируя временно́е присутствие зрителя, обостряя его. Этим объясняется тяга современного искусства к синтезу искусств по стандарту XIX — XX века, точнее, к формату спектакля или музыкального действа. В спектакле внимание зрителя и его время сконцентрированы и, хотя бы формально, регулируются.

Не случайно один из самых успешных проектов сезона — опера Il tempo del Postino, поставленная куратором Хансом-Ульрихом Обристом и художником Филиппом Паррено. Это сборник перформансов и временны́х инсталляций, созданных по заказу кураторов-режиссеров. Художникам было поставлено лишь *одно ограничение: работа должна длиться не более пятнадцати минут.* То есть для реализации своих замыслов авторы получали не площадь в зале, а временно́й промежуток в коллективном действе. Название оперы происходит из эссе Паррено 1992 года «Время почтальона», в котором он анализирует, как зритель смотрит на произведение искусства: ему хватает пары секунд и, как при встрече с почтальоном, он быстро получает послание, а потом уже решает, что бы с ним сделать. Впервые опера была показана в 2007 году на Международном фестивале в Манчестере, а в 2009 году воспроизведена заново, словно сигнализируя актуальность времени как главного персонажа современного искусства. Видимо, заставляя зрителя активно пережить продолжающееся во времени общение с произведением искусства, художники мечтают вернуть тягу к завершенному Gestalt, невозможному в беспрерывно увеличивающемся потоке информации. Нью-йоркская биеннале перформансов Performa, основанная в 2004 году, только последние два года в числе главных событий артмира. Также постоянно растет

[10] Там же.
[11] Blacksquare, 2010, № 3 (10), с. 59.

число художников, работающих со звуковым рядом как главным пластическим элементом: музыка, присутствуя, оставляет значительную долю недосказанности и развивается во времени.

Тезисы Буррио, хотя и не отвечают возложенным на искусство нулевых надеждам по созданию методологии некритического искусства, но оказываются весьма убедительными. Во-первых, они привносят элемент устойчивости в зыбко-мобильное сегодня. Во-вторых, вряд ли какая-то еще теория так достоверно укоренена в практике каждодневной жизни, а не в теоретическом бэкграунде. На сайте Триеннале Tate до сих пор любой может пройти тест «Насколько вы альтермодерн», обнаружив у себя хотя бы один из «симптомов».

Тест «Насколько вы альтермодерн»

Вы предпочитаете:
1. iPhone.
2. Домашний телефон.
3. Без телефона.

Ваша музыка приходит:
1. В битах.
2. В дюймах.
3. Из вашего гигантского аккордеона.

Вы:
1. Укоренившийся домосед.
2. Пассажир.
3. Странник.

Предпочитаемый тип коммуникации:
1. Skype.
2. Мобильный.
3. Крик.

Вы делаете покупки:
1. В лавке недалеко от дома.
2. В супермаркете.
3. На eBay.

Вы используете:
1. Наличные.
2. Кредит.
3. Кризис.

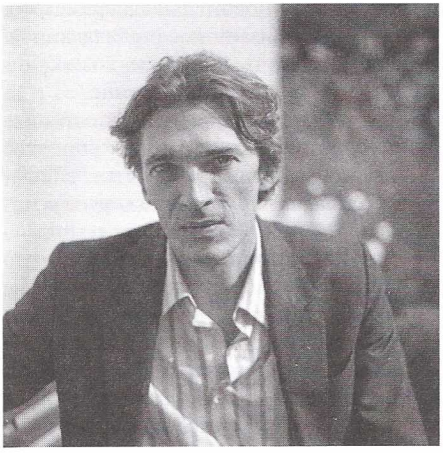
Вы смотрите:
1. Мокьюментари.
2. Документальное кино.
3. Драму.

Заблудившись ночью, вы:
1. Звоните другу.
2. Заходите на Google Earth.
3. Приземляетесь на скамейку в парке.

НИКОЛЯ БУРРИО:

«Освободиться от «мы»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ТОМ МОРТОН



Николя Буррио

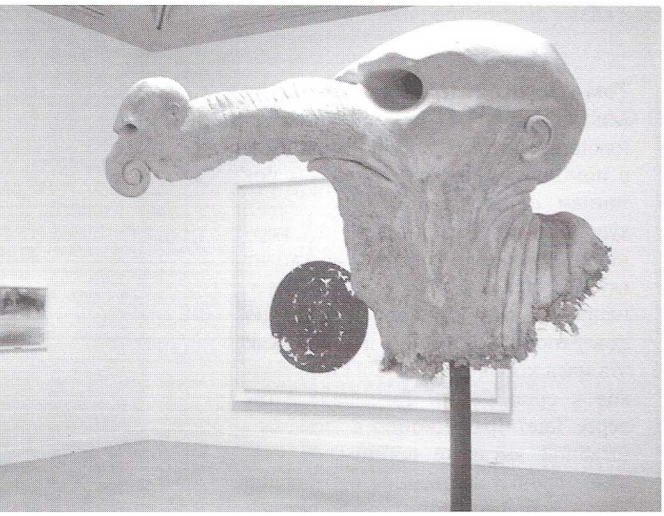
Том Мортон. Готовится к выходу ваша книга The Radicant («Укореняющийся от стебля»), в которой вы с помощью метафоры из сферы ботаники определяете особую форму художественного произведения, корни которого не статичны, не уходят глубоко под землю, как у дерева, а, напротив, подвижны и стелются по поверхности, подобно плющу. Как эта идея корня повлияла на ваш подход к организации Триеннале в галерее Tate? Традиционно в этой масштабной выставке принимают участие преимущественно британские художники, но в этот раз вы допустили и многих авторов «со стороны», в том числе Субодха Гупту и Лориса Грео.

Николя Буррио. Независимо от того, видимы они или скрыты, — корни, истоки являются для современного искусства препятствиями, барьерами. Художники эпохи постмодерна активно сглаживали, нивелировали различия между разными «версиями» пространства и времени путем лишения их черт западной культуры. Сегодня глобализованное, размытое культурное пространство — отправная точка художников, отсюда они пытаются пробраться к более частному, специфическому, конкретному. То есть движутся в обратном направлении. Например, Паскаль Мартин Тайоу или Навин Раванчайкун могут созерцать и исследовать мир, не покидая Камерун или город Чиангмай. Им больше не нужно продавать свои культурные истоки, теперь необходимо устанавливать связи между знаками и формами, создавая замкнутые системы, схемы смыслов: таким образом, эти художники развиваются по пути, который я описал в своей книге, их творчество можно сравнить со стелющимися корнями. Не будем забывать, что «радикальный» означает «относящийся к корню, коренной». Главная гипотеза, сформулированная Триеннале, — возникновение новой современности нашего века, основанной на процессах взаимообмена на мировом уровне, перемещения, на переплетении пространства и времени в многоуровневом мире. Вот почему в выставке участвуют и художники родом из Великобритании, и те, кто просто остановился здесь на какое-то время. Быть британцем означает быть человеком, долгое время находившимся под сильным воздействием определенных культурных частот. Я предпочитаю представлять Лондон как некий магнит, притягивающий разные виды энергии и влияний, зарождающихся за его пределами.

Том Мортон. И выход вашей книги, и открытие Триеннале пришлись на период мирового экономического кризиса. Имеет ли это значение для вашей концепции «другого модерна»?

Николя Буррио. Термин «постмодерн» возник около 1973 года, во время нефтяного кризиса, который впервые заставил мир осознать, что наши энергетические ресурсы ограничены. Этот кризис положил конец эпохе чрезмерного изобилия,

бесконечного прогресса и модернистских идей о культуре как методе проецирования будущего. В моем представлении нефтяной кризис и стал моментом зарождения постмодернизма. С тех пор экономика отделилась от природных ресурсов и переориентировалась на создание системы виртуальных финансовых операций, пределы которой мы ясно видим сейчас, наблюдая ее частичное разрушение. В то время как сфера экономики порывала связи с конкретной географией, культура все более отдалялась от понимания истории в целом как некоего связного сценария. Постмодернизм ознаменовал это отделение, повлек за собой формирование вполне конкретного понятия «корень, исток». Под «другим модерном» я подразумеваю процесс возобновления утерянных нами связей с помощью нового ряда параметров, напрямую связанных с глобализацией: сиюминутность, широкие возможности, постоянное перемещение...



Натаниел Меллорс. Giantbum. 2009

Том Мортон. Возможно, это типично британский вопрос: как понятие «классовая принадлежность» вписывается в вашу концепцию «другого модерна»?

Николя Буррио. Можно сказать, что эпоха постмодернизма стерла понятие «класс» как исторический феномен, заменив его множеством отдельных сообществ — этнических, культурных, социальных или сексуальных. Ни одна из этих групп сама по себе не представляет угрозы для правящего истеблишмента, и в период постмодернизма акцент сместился с политической борьбы на социокультурную. Но на таком политическом уровне объединение этих сообществ в «массы», как охарактеризовали это явление Майкл Хардт и Тони Негри, в конечном счете выкристаллизовалось в самостоятельное движение «другая глобализация». Образовался некий узел, в котором переплелись различные конфликты, пусть и не образующие единое целое, но тем не менее логически связанные друг с другом. В эпоху модернизма насущной была идея возможности выстраивания истории по заранее предписанным сценариям. К слову, одним из основных вопросов постмодерна был: «Откуда ты пришел?» — он явился основой его постколониального, эссенциалистского, постполитического дискурса. Сегодня встает новый вопрос: «Куда мы идем?» Мы знаем, что достичь места назначения, где бы оно ни было, мы сможем, только блуждая по кругу. Реальные разделения в социальной сфере лежат в области экономики. Характерные для современности явления — постоянное перемещение, переселение, многократное «вырывание себя с корнем», и, кстати, поэтому я считаю, что квир-теория (queer theory) относится скорее к «другому модерну», чем к постмодерну.

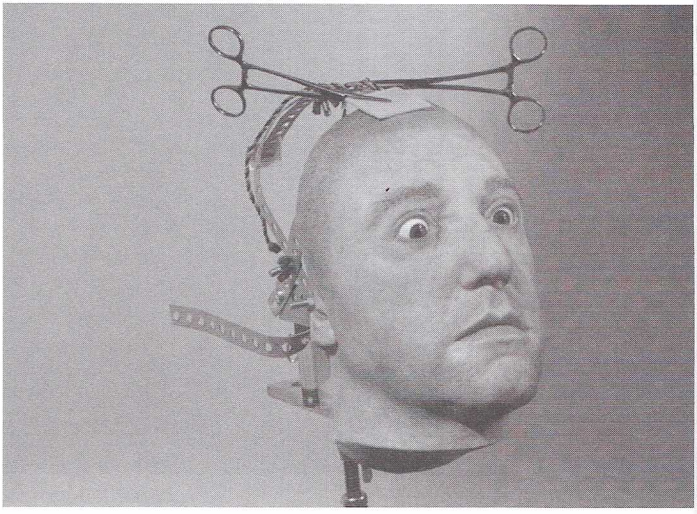
Том Мортон. Когда вы писали о своей выставке Traffic в музее CAPC Bordeaux в 1996 году, вы процитировали французского режиссера «новой волны» Жака Риветта, который сказал, что «каждый фильм — это задокументированный процесс его съемок». Можете ли вы сказать то же о Триеннале?

Николя Буррио. И Traffic, и Altermodern — выставки, основанные на теоретической работе, и обе они пытаются ухватить определенный момент в процессе создания художественного произведения. Выставка — это и представление фактов, свидетельств, попытка собрать головоломку. Но если Traffic родились из коллективных спонтанных дискуссий с художниками, то Altermodern стала итогом ряда разрозненных бесед с разными представителями мира искусства, проходивших в Лондоне.

Том Мортон. Как вы можете описать свое ви́дение пространства и времени? Мне показалось, что письменная или устная речь имеет особое значение для некото-

рых художников, участвовавших в Триеннале. Прежде всего я вспоминаю работы Натаниела Меллорса, Триса Вонна-Митчелла, Чарлза Эйвери...

Николя Буррио. Чтобы разобраться в этом, нужно вернуться в постмодернизм, историческая задача которого состояла в том, чтобы «выровнять» все хронологические системы, критикуя систему западную. В нашей глобализованной культуре время превратилось в пространство, заключенное внутри самого себя, и художниками «другого модерна» я называю тех, кто первым начинает исследовать эту новую грань. Действительно, Меллорс, Вонна-Митчелл и Эйвери используют в своих работах письменную и устную речь, чтобы создавать сложные нарративные конструкции, в которых время и пространство сливаются. Этот композиционный метод я называю «формой траектории», «формой-движением» — он включает в себя элементы отсутствующие, заимствованные из прошлого или будущего, вымышленные или документальные. Произведения могут принимать форму инсталляции, соединяться с разнообразными событиями и местами, словно связывая между собой координаты уникального путешествия, сплетая их в ленту знаков. Например, Саймон Старлинг и Даррен Алмонд перемещают объекты с целью раскрыть их историю: они наделяют формы способностью странствовать.



Чарлз Эйвери. Aleph Null HeadDefinitions. 2008

Том Мортон. В 2006 году совместно с Жеромом Сансом вы курировали выставку Notre Histoire: An Emerging French Art Scene («Наша история: зарождение французской арт-сцены») в Пале-де-Токио в Париже, которая, подобно предыдущим проектам Триеннале Tate, стала частичным исследованием творчества молодых французских художников. Можно ли провести какие-то значимые параллели между Notre Histoire и Altermodern или сравнить художественные контексты Парижа и Лондона?

Николя Буррио. Проект Notre Histoire был представлен как портрет парижской арт-сцены, увиденный через призму культурных программ Пале-де-Токио, созданных в первые четыре года существования музея. В нем участвовали такие художники, как Майкл Лин, Леандро Эрлих, Мирча Кантор и Ван Ду, — то есть явно не французы. Altermodern — первый международный проект, представленный в галерее Tate. Однако в Триеннале Tate акценты расставлены совершенно иначе. Сначала я проделал огромную работу, чтобы создать новую версию такого привычного события, как выставка, я должен был переосмыслить ее форму и значение. Так, были созданы четыре пролога, иллюстрировавшие разные стадии подготовки проекта, который, кстати, был продлен — он стартовал 26 апреля 2007-го и завершился 26 апреля 2008 года. Также у данной выставки есть теоретическая основа, которой не было у Notre Histoire. Наконец, должен отметить, что идеальным местом для меня являются поезда сети Eurostar, идущие из Парижа в Лондон. Я всегда стремился не принадлежать никакой определенной арт-сцене, освободиться от всякого конкретного понятия «мы».

Том Мортон. Ваша книга «Эстетика взаимодействия» (Relational Aesthetics, 1998) стала ключевым текстом в теории искусства конца XX — начала XXI века и породила то, что можно назвать мини-индустрией, нацеленной на критику всех основных выводов и положений этой работы. В эссе, опубликованном в каталоге выставки 2008 года Theanyspacewhatever нью-йоркского музея «Гуггенхайм», объединившей работы целого поколения художников (среди которых Пьер Юиг, Филипп Паррено, Карстен Хёллер, Доминик Гонсалес-Форстер, Лайам Гиллик

Маркус Коутс. «Огненная птица, антилопа, барсук и заяц». 2008

и Риркрит Тираванийя), с которыми вы тесно сотрудничали с начала 1990-х, вы открыто ответили на все пункты критики. Почему для вас было важно сделать это?

Николя Буррио. Книга «Эстетика взаимодействия», первые главы которой появились уже в 1995 году, стала результатом пристального наблюдения за группой художников, ставших лидерами своего поколения. Я хотел найти некую точку отсчета для творчества этих художников, выстроить систему координат, но вскоре эта работа открыла новую дискурсивную территорию, мне уже не подвластную, — точно так же, только в более широком масштабе, марксизм вышел далеко за пределы работ самого Маркса. Я старался не тратить время, комментируя неверные или глупые интерпретации, включая все «этические» прочтения. Идеи этой книги распространялись среди студентов и художников, гораздо реже — в научной среде и, в основном, благодаря переводам на такие языки, как сербский, датский, корейский. Стоит отметить, что англоязычная версия книги, вышедшая в 2002-м — спустя четыре года после публикации французской, также оставшейся без внимания, — не была удостоена рецензий ни в одном журнале об искусстве. Люди были вынуждены сразу приступить к открытому обсуждению, что позволило некоторым лишенным воображения критикам сделать на этом карьеру, что, в принципе, тоже неплохо.

Так что выставка Theanyspacewhatever возникла в нужный момент, как кода к Traffic, где все участники проекта собрались в музее «Гуггенхайм». Теперь я могу снова тщательно изучить свой литературный труд, разрешить все очевидные недопонимания и позволить книге жить своей нормальной жизнью.

Том Мортон. Мне кажется, ваши работы, будь то «Эстетика взаимодействия», «Постпроизводство» (Post-Production) или The Radicant, в которых вы стремитесь вписать современный артпроцесс в некую форму, ставят вас в положение жертвы — ведь первый, кто осмелится произнести что-то вслух посреди общего молчания, рискует потонуть в возгласах протеста. Как вы ощущаете себя в этой роли?

Николя Буррио. Конечно, не слишком комфортно. Но этот этап неизбежен в процессе открытия новых путей. Большинство теоретиков искусства напоминают скорее туристов, путешествующих по готовым маршрутам, нежели настоящих исследователей, первооткрывателей.

Том Мортон. Присутствует ли в проектах Altermodern или The Radicant личностный аспект?

Николя Буррио. Концепции, которые я развиваю, рождаются из моего личного опыта — а это исследования времени и пространства, беседы и путешествия... Возможно, поэтому я считаю себя именно пишущим куратором, а не философом.

Том Мортон. Вы также являетесь автором романа «Третичный период» (L'ère Tertiaire, 1997). Не планируете вернуться к прозе?

Николя Буррио. Да, это был такой кафкианский роман о современном Ноевом ковчеге. В нем также описана моя жизнь в Нью-Йорке в 1995—1996 годах. С тех пор я постоянно пишу что-то в свободное время, но теперь это скорее часть моей

личной программы упражнений над самим собой, древние греки называли это словом Hypomnenata. Романная структура и стилистика всегда были важными элементами моего мышления: если говорить о Триеннале, в ней как раз видно, как наше восприятие времени начинает все больше походить на описанный Хорхе Луисом Борхесом «сад расходящихся тропок». В проекте так же можно уловить влияние творчества Винфрида Георга Зебальда — его манеру использования документальных свидетельств и фотографий, размышлений о времени.

Том Мортон. Вернемся к вашей кураторской деятельности. Как вы планируете само пространство выставки? Вам нравится этот организационный процесс?

Николя Буррио. Идея групповой выставки, такой как Altermodern, — создать некий орнамент, эффект ритмической полифонии, интуитивно выверить пространство. Дело даже не в самих идеях, а, скорее, в желании раскрыть определенные смыслы через связь конкретных арт-объектов. Поэтому планировка пространства имеет ключевое значение. Это иная грамматика; это визуальная опера, либретто к которой написано так, чтобы был слышен каждый голос; это фильм, создание которого требует сотрудничества множества людей. Возможно, поэтому кураторы способны понимать художников и их произведения так, как никогда не поймут теоретики и исследователи искусства. Та же разница, что между ныряльщиками на глубину и океанографами.

Том Мортон. Какие проекты последуют за Триеннале?

Николя Буррио. Мы хотим попытаться подвергнуть сомнению наши столь уверенные взгляды на развитие искусства и культуры в глобализованном мире. Слово «модерн» сегодня стало почти оскорбительным, поэтому я пытаюсь вернуться к нему и исследовать это понятие как инструмент, который можно будет использовать снова. Что, если за постмодернизмом как оппозиция доминирующему дискурсу действительно зародился бы новый модерн? Ведь ржавчина всегда появляется там, где ее меньше всего ожидают обнаружить.

Frieze Magazine, Issue 120, January—February 2009
http://www.frieze.com/issue/article/tate_triennial_2009

Перевод с английского Елены Паисовой

ИННА КУШНАРЕВА

У Деда Мороза глаза доктора Мабузе

Жан Эсташ — великий маргинал французского кино, хотя и лишенный тех черт, которые обычно ассоциируются с маргинальностью. Его сознательная ставка на маргинальность, возможно, связана с происхождением. Этот денди из Сен-Жермен-де-Пре и завсегдатай кафе на Рив Гош на самом деле был пролетарского происхождения, родом из деревушки Пессак на юго-востоке Франции. В юности работал посыльным и рабочим на железной дороге. Потом перебрался в Париж. С детства любил кино, но экзальтированным синефилом не был. Попал в круг Cahiers du cinéma , в эту буржуазную среду, случайно, благодаря тому что его девушка была секретарем редакции. Начинал ассистентом у режиссера Эрика Ромера на «Булочнице из Монсо» и «Карьере Сюзанны». Именно влияние Ромера (а не Годара или Трюффо) чувствуется в короткометражке, долгое время считавшейся первым фильмом Эсташа, — «Дурные знакомства». Толчком к его появлению стала фактура курьера, работавшего в Cahiers, которая так понравилась Эсташу, что он придумал фильм с его участием. Глаз эксперта, каковым, например, является знаменитый критик Жан Душе, отметит особенность, отделяющую этот короткий метр от «новой волны»: вторжение хулигана в уютный мирок мелкой буржуазии, которая была социальной базой этого течения, — вторжение иного социального и культурного мира. Парочка циников, знакомящихся с девушкой только затем, чтобы увести у нее сумочку, очень далека от романтичного Мишеля Пуакара из фильма «На последнем дыхании».

«У Деда Мороза голубые глаза»

Говоря о тех, кто на него повлиял, Эсташ обычно указывал на Брессона, Саша Гитри, но особенно — на Ренуара и Ланга. Если с Ренуаром более или менее ясно (про Эсташа говорили, что он хотел быть «режиссером, снимающим свадьбы и похороны», делать народное кино), то его ланговская ипостась проявится исподволь и оформится не столько в творчестве, сколько в жизни.

Следующий фильм — «У Деда Мороза голубые глаза» — Эсташ снял на пленку, оставшуюся у Годара от съемок «Мужского/женского» и с тем же Жан-Пьером Лео в главной роли. «Мамочка и шлюха» принесла Эсташу неожиданный успех в Канне и в международном прокате, а сама картина, идущая три с половиной часа, стала возможной только потому, что во Франции в тот момент отменили налогообложение фильмов в зависимости от их длительности. Все заработанные капиталы, фактические и символические, Эсташ потратил на фильм «Мои маленькие возлюбленные», автобиографическую драму о детстве в Нарбонне, снятую в традициях Брессона и провалившуюся в прокате, после чего Эсташ мог снимать только короткий и средний метр. В какой-то момент он даже подумывал поработать в СССР, где побывал в 1976 году. Режиссер часто мелькает в своих фильмах и в фильмах друзей: в «Селин и Жюли совсем заврались» Риветта, «Розах жизни» Веккиали, «Американском друге» Вендерса и «Уикенде» Годара. Жаль, что эти появления были столь коротки и случайны и он так и не сыграл ни одной большой роли. Во время путешествия в Грецию с ним произошел несчастный случай (возможно, это была попытка самоубийства): после этого многие месяцы он оставался обездвиженным в своей парижской квартире. В 1981 году Эсташ покончил с собой, и этот факт биографии неизбежно отбрасывает тень на его творчество. После фундаментальных парижских ретроспектив 1998 и 2007 года все вдруг заговорили не о культовой «Мамочке и шлюхе», а о совсем другом Эсташе — режиссере «хоум-видео» «Номер ноль», документального диптиха «Скромница из Пессака» и особенно «Грязной истории».

Эсташевский метод сложился практически с первого фильма, который долгое время считался утраченным. Короткометражка 1963 года называлась «Званый вечер». Жан-Луи Комолли написал для Cahiers du cinéma очередную статью с характерной для того времени риторикой: интерактивное, а не пассивное взаимодействие между зрителем и фильмом, «обмен чувственностями», происходящий между ними, и т.д. Статья Эсташу не понравилась, но он решил снять фильм, в котором молодой критик (эту роль играет будущий режиссер Поль Веккиали) читает ее текст на вечеринке, а друзья высказывают свои мнения. Здесь в зародыше содержатся все будущие приемы эсташевского кинематографа: смешение кино и жизни, «салонный кинематограф» (не только камерный, но и «дискурсивный», поскольку салон является «местом речи»), стремление не показывать, а проговаривать и описывать, принцип повтора и воспроизводства однажды уже сказанного/написанного[1]. Но даже «Мамочка и шлюха» лишь обманчиво может показаться натуралистическим «куском жизни»[2]. Прежде всего это кино, в котором факты реальной жизни и биографии режиссера безжалостно пропущены через «машину письма». Это очень литературный сценарий, который превосходно читается на бумаге, ничуть не хуже, чем, скажем, сценарии Ромера. Хотя Эсташ бережно относился к актерским находкам, сценарий в фильме воспроизведен дословно. В «Мамочке и шлюхе» Эсташ отказывается производить «знаки реальности» как проекции жизни в сыром виде. Монтаж и камера, фиксирующая истерию персонажей, абсолютно нейтральны и чуждаются визуальных акцентов: движения камеры не акцентируются, нет никаких наездов или резких смен крупности плана, демонстрирующих авторское отношение.

Есть одно признание Эсташа, которое, как кажется, позволяет понять его метод. Эти три с половиной часа разговоров в «Мамочке и шлюхе» — компенсация за то, что ему не давали снимать, что невозможно было добыть деньги, а когда деньги нашлись, он спустил их на бесконечный поток речи, изливающийся с экрана.

---

[1] См.: B u r d e a u Emmanuel. Une barbe blanche pour Jean Eustache. — Cahiers du cinéma, N 619.

[2] В начале 70-х была попытка раскрутить «школу Ренуара» — реализм, граничащий с натурализмом, противопоставленный «новой волне». Костяк нового течения должны были образовать Жан Эсташ, Морис Пиала и Жак Розье.

«Мамочка и шлюха»

В ходе съемок у него сложилось правило: не показывать события, а заставлять героев рассказывать о них. Так, в одной из сцен Александр (Жан-Пьер Лео) рассказывает своей новой возлюбленной Веронике (Франсуаза Лебрюн) о забегаловке, открывающейся в пять утра, и о том, какие странные типы туда ходят. У Эсташа была идея снять сцену в кафе, но он испугался нарушить ритм перескоком в другое место действия и предпочел, чтобы Александр описывал все словами. Этот речевой поток становится метафорой, предвосхищающей тему смерти кино, растворяющегося в коммерциализиации, — тему Вендерса и Годара конца 70-х. В такой перспективе «Мамочка и шлюха» выглядит как протестный перформанс: три с половиной часа только говорить и говорить — это почти как показывать черный экран. Еще один аспект этого художественного жеста — предвосхищение проблематики «непредставимого», недоверия к визуальному и к изображению в связи с инфляцией образов и перенасыщением «картинками», которых уже слишком много, которые не могут быть новыми и оригинальными, но будут только бесконечно воспроизводиться, растрачивая остатки ауры, что, как следствие, ведет к переключению интереса режиссера с визуального на звук и речь.

Предпоследний фильм Эсташа, «Фотографии Аликс», как раз об этом — о зазоре между изображением и комментарием, якобы наделяющим изображение смыслом. В начале фильма молодая женщина Аликс показывает юноше (которого играет сын Эсташа Борис) свои фотографии. Это черно-белые концептуальные снимки, которые она комментирует со знанием дела, как положено современному фотографу, хорошо представляющему, каких именно эффектов он хотел добиться. Юноша произносит дежурные фразы, держится подчеркнуто нейтрально, способствуя созданию атмосферы доверия к происходящему. И мы лишь постепенно замечаем, убаюканные комментариями, что слова и изображения перепутаны, что хотя палец уверенно указывает на цветы в горшках на снимке, речь за кадром при этом идет об оставленных в спальне мужских ботинках, промелькнувших несколькими минутами раньше. Все смонтировано так тонко, что зритель не сразу замечает обман, но игра на этом не заканчивается, потому что потом зритель, уверенный в том, что понял принцип игры, снова попадет впросак, когда в следующий раз изображение окажется синхронизировано с комментарием.

На подобной игре истинного и ложного строится большинство работ Эсташа. В речи Александра, главного героя «Мамочки и шлюхи», истина и ложь неразличимы. В самом начале его объяснение с бывшей возлюбленной Жильбертой (Изабель Вайнгартен) в кафе подано как настоящее любовное отчаяние, но вслед

за этим Александр как ни в чем не бывало и с дендистским позерством беседует с приятелем, затем знакомится с Вероникой, возвращается к Мари (Бернадетт Лафон), у которой живет, и рассказывает ей о новом знакомстве.

Все его речи одновременно и наигранны, и, вполне вероятно, искренние, так что происходит почти шизофреническое рассыпание личности на едва ли совместимые один с другим фрагменты, хотя это почти незаметно. Снова встретив Жильберту в кафе, Александр разражается прочувствованным монологом о событиях 68-го года, а перед этим вместе с приятелем рассматривает редкую книгу про СС и слушает запись Цары Леандр, рассуждая о том, что нацисты хотели выдать ее за Марлен Дитрих, но она оказалась лучше самой Дитрих. Позднее Александр повторит ту же байку применительно к двойнику Бельмондо, который реальнее самого Бельмондо. Потому что «ложное — по ту сторону чего бы то ни было»; «только посмотрите на него: сплошное кино», — презрительно говорит он Мари об Александре.

Принцип декламации чужого текста (как дословно переводится французское réciter), стремление «говорить только чужими, уже сказанными словами» (еще одна цитата из Александра), распространяется и на другие персонажи. Перед первым свиданием с Вероникой Александр просит приятеля пойти с ним, но тот требует, чтобы его точно проинструктировали, как себя вести: «Я готов это для тебя сделать, но надо хорошо подготовиться. Ничего не пускать на самотек. Так что реши, должен ли я сидеть, стоять, говорить или молчать. Об импровизации и речи быть не может. Если хочешь, чтобы я говорил, скажи, что я должен говорить. Я скажу все, что захочешь. Я буду только читать текст (réciter). Больше не жди от меня ничего».

Актриса Евана Ханска, автор мемуаров «Мои годы с Эсташем», пишет, что он и сам хотел быть только паразитом, не присоединившимся ни к одной школе и желавшим быть адептом одного течения, которое он называл «нулизм» (от французского nul — ничто). В «Мамочке и шлюхе» Александр упоминает рассказ Борхеса о секте, единственным «вероисповеданием» которой были не вера или энтузиазм, а скука или ничто. Одна из ипостасей «нулизма» — повторяющийся мотив бесчувственности, анестезии, почти что апатии либертенов де Сада (от которых отчасти ведут свою генеалогию денди). В документальном фильме «Сад наслаждений Иеронима Босха», двойнике «Грязной истории», Жан-Ноэль Пик обсуждает перед слушательницами одноименную картину Босха, подчеркивая, с каким безмятежным спокойствием один из персонажей картины дает пожирать себя заживо, «как будто этот акт его не касается». Эта бесчувственность перекликается с бесчувственностью медсестер, о которой говорит Александр в «Мамочке и шлюхе» (Вероника работает помощником анестезиолога). И с невосприимчивостью к боли факиров, обыгрываемой в «Моих маленьких возлюбленных», когда главный герой фильма — подросток Даниель — в цирке-шапито смотрит, как факир ложится на битое стекло, а потом пытается воспроизвести этот номер перед другими детьми. Закончив трюк, Даниель провозглашает: «Кровь, но никакой боли!» Кровь, впрочем, тоже ненастоящая: осколки бутылки перевернули режущими краями вниз, а кровавые подтеки на спине нарисовали от руки. Александр из «Мамочки и шлюхи», безусловно, тоже мог бы поучаствовать в таком представлении и сделать эту реплику своим девизом.

Эсташа притягивала нулевая степень кинематографического письма. Таковы были его документальные фильмы, построенные на принципе минимального вмешательства в реальность, и в игровых фильмах этот принцип тоже ощущается. Эсташ писал о своем документальном фильме «Скромница из Пессака»: «Я запретил себе какое-либо вмешательство, я никогда не прошу людей что-то сделать или переделать перед камерой. Но я снимаю то, что происходит, точно так же, как я снимал бы игровое кино. Тот же самый взгляд, и этот взгляд — я, это мое кино. Я не пытаюсь ничего демонстрировать, я становлюсь зеркалом, я становлюсь фильмом, это не я его снимаю, я сливаюсь с ним. Снимать кино — это как письмо, это не какие-то идеи. Повторяю, у меня нет никаких идей: единственная интенция фильма — это сам фильм»[3].

[3] Цит. по: Philippon Alain. Jean Eustache. Ed. Cahiers du cinéma, 1986, p. 103—104.

Эсташ стремился к чисто люмьеровскому кинематографическому жесту: заархивировать то, чему суждено исчезнуть. Такова была цель съемок в 1968 году деревенского праздника, во время которого выбирали и чествовали самую добродетельную девушку в его родной деревушке Пессак. Эсташ сожалел, что его не снимали в 1896 году, когда обычай, восходящий к Средним векам, был заново восстановлен, что примерно соответствовало времени изобретения кинематографа. Он мечтал о том, как его могли бы снять Люмьеры или какой-нибудь случайный оператор во время войны 1914 года или немецкой оккупации. В идеале это был бы проект, который он переснимал бы каждый год: одни и те же планы, увиденные с одних и тех же точек так, чтобы по ним удалось отслеживать перемены в стране и эволюцию кино.

«Скромница из Пессака»

Но опыт 1968-го удалось повторить только один раз — спустя почти десять лет. Первый фильм был сделан по наитию, и его удача была скорее стечением обстоятельств: на фоне событий 1968 года провинциальный конкурс даже не красоты, а скромности и добродетели выглядел ироничной экзотикой. Во втором фильме Эсташ строго придерживался принципа повторения и относился к первому фильму как к тексту, который следует воспроизвести с максимальной дотошностью. В обоих случаях он стремился передать традицию как она есть, не делать никаких оценочных суждений, сохраняя максимальную нейтральность по отношению к материалу: «У меня нет привязанности к этой традиции, я ничего не имею против нее, не хочу зубоскалить, у меня нет никакого мнения»[4].

Бравируя, Эсташ нередко говорил, что он — режиссер без воображения, поэтому все в его картинах взято из его собственной жизни. Два его первых коротких фильма — «Дурные знакомства» и «У Деда Мороза голубые глаза» — так или иначе можно назвать автобиографическими. «Мамочка и шлюха» тоже снята по горячим следам. Известна история о том, что он написал этот сценарий, когда его бросила любимая женщина. Ему захотелось снять ее в своем фильме, потому что он не мог сделать этого раньше, когда они были вместе: тогда он не снимал игровые картины и не думал, что она сможет сыграть. И вот он делает фильм для нее и Жан-Пьера Лео; если бы они отказались, фильма не было бы. Однако потом Эсташ не любил эту картину за сиюминутность и горячность. И не она, а гораздо более отчужденные «Мои маленькие возлюбленные», сценарий которых был написан за несколько лет до «Мамочки и шлюхи», должны были стать его полнометражным дебютом. Странное чувство возникает, когда в малолетнем Даниеле, герое этого фильма, открывается своего рода будущий дендистский этос Александра. Но у Эсташа есть еще один важный автобиографический фильм — «Номер ноль», в котором он полностью скрывается (хотя иногда мелькая в кадре) за своей бабушкой Одиль Робер, два часа пересказывающей свою жизнь перед статичной камерой. Больше там ничего не происходит.

[4] Ibid., p. 103.

«Номер ноль» — нулевая степень кино: «Камера снимает, это и есть кино», — уверял Эсташ.

У него не было иллюзий по поводу возможностей воспроизведения реальности в виде сырого, никак не опосредованного материала. Проблема не только в том, что, как однажды заметил Эсташ, в материале неизбежно возникнут лакуны, поскольку камера не может снимать непрерывно и ее нужно перезаряжать. С этой трудностью Эсташ в свое время сумел справиться в «Номере ноль», снимая бабушку двумя камерами, чтобы не нарушать и не прерывать монолог героини. Но и здесь не стоит обольщаться: Одиль Робер просто еще раз рассказывает свою жизнь. Любимый прием Эсташа — рассказать что-то два раза. Но вопрос в том, является ли первый раз действительно первым, то есть оригиналом, который позднее будет воспроизведен в копии? Рассказывая о своей работе над «Скромницей из Пессака», Эсташ говорил: «Я открыл свой фильм в монтаже, и это было счастливое открытие, я открыл, что — будь то документ или вымысел — работа над монтажом одна и та же и это прекрасно. Реальность невозможно реконструировать [...]. Тогда я принял в качестве реальности отснятый материал, а не событие, свидетелем которого я был, что означало: мой вымысел содержится в отснятом материале и нужно просто его упорядочить. Так я открыл свой кинематограф». То есть Эсташ всегда работает с готовым материалом, своего рода found footage, даже если он сам его и снял.

«Мамочка и шлюха»

Этот принцип тематизирован в «Грязной истории», главном фильме Эсташа, вокруг которого его творчество выстраивается, как мир в обсценном анекдоте, положенном в его основу, складывается вокруг дыры в мужском туалете, из которой открывается вид на женский туалет. История такова: друг и альтер эго Эсташа Жан-Ноэль Пик рассказывает перед собравшимися в гостиной женщинами то ли придуманную, то ли реальную (пережитую то ли Пиком, то ли самим Эсташем) историю, происходившую в одном из парижских кафе. Слушательницы задают вопросы и отпускают комментарии. Эсташ снял это выступление на 16-*мм* пленку при естественном освещении, с живым грязным звуком, после чего записал текст, слегка его модифицировал и дал разыграть профессиональным актерам. В роли Пика выступил прекрасный актер Майкл Лонсдейл, произносящий текст, как могли бы его произносить в фильмах Ромера: изящно, церемонно, чуть иронично, с хорошо продуманными интонациями и паузами. Аудитория Пика состоит из профессиональных актрис, в ней в том числе присутствует исполнительница роли Вероники из «Мамочки и шлюхи». Если в документальной части диптиха реплики зала не всегда хорошо различимы и не всегда атрибутированы конкретным участницам вечера, а камера выхватывает крупные планы как бы наугад, то в игровой части, снятой на 35-*мм* пленку с профессиональным освещением и продуманным кадрированием, представлен четко разыгранный скетч. Эсташ показывает обе части с практически идентичным текстом подряд.

«Грязная история»

Суть проекта — именно в сопоставлении/противопоставлении документа и вымысла. Но, вопреки ожиданиям, первой он ставит не «сырую» документальную, а приглаженную игровую часть, тем самым проблематизируя идею искусства как мимесиса, подражания природе, разделения вымышленного как ложного и документального как истинного. Точно так же он собирался показывать «Скромницу из Пессака»: сначала более совершенный и рефлексивный фильм 1979 года, а потом более интуитивный и непосредственный фильм 1968 года. В любом случае исходником все равно оказывается не «реальность», а уже отснятый материал. При этом расхождение между документом и вымыслом в «Грязной истории» не становится радикальным. Документальная часть не воспринимается, как можно было бы предположить, в качестве основы игровой части (по принципу: «а теперь мы покажем, как все было на самом деле»), скорее, между ними устанавливаются отношения чистового варианта и черновика. По сравнению с искусством реальность просто чуть хуже организована: изображение «погрязнее», реплики не такие отчетливые, больше хаоса.

Композиция фильма отражает главную дилемму рассказываемого сюжета — выбор между прямым доступом к реальному, обычно приписываемым документалистике, и вымыслом как принципом опосредования. Дыра в туалете не просто позволяет подглядывать, она определенным образом «кадрирует» зрелище. Она устроена так, что вуайер не видит женщину полностью, но видит только искомый орган. Этот мгновенный и прямой доступ разрушает вуайеров. Рассказчик жалуется, что с тех пор, как ему открылась тайна этого кафе, он «занимался только этим». Окружающий мир нигилистическим образом редуцируется для него к первородному началу. Его преследует антитеза между телом (и не только телом) женщины и ее половым органом: красивая женщина в этом специфическом ракурсе, воплотившем истину в последней инстанции, часто оказывается отталкивающей, а дурнушка — привлекательной. Он потерял вкус к построению отношений, уже не мог просто познакомиться с женщиной в кафе, а сразу проскакивал через все этапы возле пресловутой дыры в туалете. Иногда он специально приводил в это кафе знакомых женщин, чтобы встроить их в эту рамку.

Рассказчик постоянно подчеркивает еще один важный мотив: чтобы получить удовольствие, нужно потрудиться. Чтобы заглянуть в дыру, вуайер вынужден принимать унизительную позу, вставая на колени на грязном полу. И это тоже важный момент в сюжете, поскольку подобный «удел» не поможет разрешить никакая сексуальная революция. Одна из слушательниц выдвигает гипотезу: какая-то из женщин, возможно, добровольно согласилась бы ему «все показать». На что рассказчик повторяет, что удовольствия не бывает без труда, а у каждого, кто трудится, есть своя рабочая гордость, потому он отказался бы принять подоб-

«Мамочка и шлюха»

ное проявление доброй воли. В конце концов рассказчик начинает воспринимать дыру как универсальный исток: «У меня было впечатление, что в начале была дыра, сначала сделали дыру, потом — дверь, затем построили кафе. В кафе была кассирша, три официанта, два музыкальных автомата, кислая капуста, закуски, все, что обычно подается, все, что нужно, но все — только ради дыры, и все — только показное».

Хотя между композицией фильма и содержанием истории можно провести параллель, Эсташ тем не менее акцентирует не столько логику воспроизведения оригинала в копии, сколько логику повтора события, точнее — речи о событии, у которого нет оригинала, которое, будучи исключительным, в то же время лишено уникальности. Эсташ говорил о своем методе: «Второй раз всегда усиливает неопределенность». Документальная и игровая части диптиха не контрастируют одна с другой, более того, Эсташ говорил, что хотел бы сделать трансфер документальной части с 16-*мм* на 35-*мм* пленку, но не смог, то есть контраст предполагалось еще больше смягчить. В «Грязной истории» Эсташ продлевает и развивает новаторский ход, найденный в «Мамочке и шлюхе»: «грязная» история в фильме не показывается, но пересказывается, тем самым становясь вдвойне непристойной, потому что показывать еще можно (вспомним, что это была эпоха расцвета порнографического кино), а вот говорить уже совсем неприлично. В этом отношении Эсташ гораздо ближе подошел к де Саду, чем например, Пазолини в «Сало, или 120 днях Содома». Последнего Барт упрекал в том, что он попытался «представить непредставимое». Как будто, чтобы усилить эту непристойность, Эсташ повторяет рассказ практически дословно второй раз. Если для первого раза еще можно было найти какое-то алиби, то второй отсекает эту возможность. «Грязную историю» в 80-е показывали по французскому телевидению без второй, документальной, части, оказавшейся «непристойным приложением».

Рассказчик наслаждается не столько воспоминанием о своем опыте, сколько тем, что его слушают другие. Позднее Эсташ повторит «Грязную историю» уже на материале «Сада наслаждений» Босха: вокруг Жан-Ноэля Пика снова соберутся слушательницы, которым он расскажет о картине. Показательна история этой ленты, снятой для телевизионного цикла. В день съемок все шло вкривь и вкось, у Эсташа были разногласия с техническим персоналом. Пик не был в ударе и все время сбивался. Отснятый материал никуда не годился. Эсташ надолго заперся в монтажной. По свидетельству Пика, он с маниакальной точностью перемонтировал материал: брал паузу в одном месте и вклеивал в другое, брал одно неудачное придаточное и прицеплял его туда, где оно вставало лучше. «Это был я, мой голос, мои слова, но я не был собой. Я могу сказать, что я не говорил того, что вы могли услышать с экрана». Спустя время Эсташ записал Пика на магнитофон, но

возникла проблема из-за разницы в скорости: в первый раз Пик говорил слишком медленно, во второй — чересчур быстро, но в итоге Эсташу удалось свести звуковую дорожку на приемлемой средней скорости.

В конце жизни Эсташ целыми днями сидит дома и записывает идущие по телевизору фильмы на видеомагнитофон, а потом смотрит на исходе ночи. Образ жизни, расходящийся с синефильскими практиками просмотра фильма обязательно на пленке и в кинотеатре. Александр в «Мамочке и шлюхе» говорил: «Ничего больше нет, ни одного фильма. Поп-музыка стала новой религией. Мне нравится только популярная музыка». Эсташ не видит ни в жизни, ни в искусстве, ни тем более в кино ничего интересного: «Если бы меня взяли критиком в ежедневное или еженедельное издание, то я бы большинству фильмов поставил ноль и меня бы выставили оттуда в течение суток». Его квартира забита записывающей аппаратурой. Он много общается по телефону, фиксируя все разговоры. Последний проект Эсташа назывался «Улица зажигает огни» и должен был рассказать о телефонной сети. Он собирался использовать телефонные разговоры, внеся в них минимальную правку и поменяв местами настоящие имена собеседников. Как писал Жан-Андре Фьески, «он закончил, почти как Мабузе. Его квартира в конце жизни все больше напоминала отель «Луксор» у Ланга: небольшое пространство, в котором все время работал магнитофон, систематически записывались разговоры по телефону... Он жил в прямом эфире и в то же время с небольшой отсрочкой для записи и для последующего ее прослушивания»[5]. В конце жизни Ланг одержал окончательную победу над Ренуаром.

[5] Ibid., p. 76.

В туннеле

СКОРЕЕ ПИСАТЕЛЬ, ЧЕМ КИНЕМАТОГРАФИСТ

Жан Эсташ

Я не часто вижусь с Морисом Пиала и Жаком Розье, но тот факт, что они снимают так же мало, как и я, говорит о том, что мы сталкиваемся с похожими проблемами. Это могут быть финансовые трудности или проблемы личного характера, которые на самом деле тоже часто сводятся к финансам. В каждый период времени находится нечто, что отнюдь не стимулирует желания или потребности. Иногда я говорю об этом в шутливой форме. Когда я представляю свои картины за границей (отмечу, что все дискуссии на всех фестивалях во всех странах практически не отличаются друг от друга, вопросы там задают те же, что и в каком-нибудь киноклубе в маленьком французском городке), меня часто спрашивают, почему у меня возникло желание снять тот или иной фильм. И вот, выдавая короткие шутливые и малозначительные ответы, я вдруг осознал, что на самом деле могу назвать лишь одну истинную причину — необходимость. Все свои фильмы я снял потому, что чувствовал насущную потребность снимать, просто не мог иначе, не важно, какой ценой мне это давалось; поэтому зачастую я готов был пожертвовать качеством материала. Я снимал, не имея необходимых профессиональных и технических средств, и во время съемок думал: «Я всегда найду способ выкрутиться», «Уж я как-нибудь найду компромисс между ценой и качеством». Но идет время, эти тревоги прошлого понемногу забываются, и вот я уже говорю

Фрагменты интервью. Публикуется по: P h i l i p p o n Alain. Jean Eustache. Cahiers du cinéma, 1986. Cahiers du cinéma, 1978, janvier, N 284. Автор — Серж Тубиана.

себе: «В той картине я совершил промах, не был достаточно требователен к себе, приложил недостаточно усилий», хотя сам чувствуешь, что знал это уже тогда, когда снимал, и это ужасно раздражает. Не люблю пересматривать свои старые фильмы, я упрекаю себя в том, что не снял их лучше.

«Мои маленькие возлюбленные» был фильмом, который, пожалуй, не мог бы принести хорошую прибыль, однако в системе, в которой мы работаем, он не мог бы стать и «престижным» для французского кино. Мое имя не престижно, вот Брессон, например, может позволить себе терять миллионы на производстве картин — это происходит все реже, но все же случается. Все это вызывает у меня много вопросов. Если бы я, как Морис Пиала, снимал фильм с Марлен Жобер и Жаном Янном в главных ролях, то, возможно, он дал бы хорошие кассовые сборы; но что это был бы за фильм? «Мы не состаримся вместе» — очень интересная картина, но она худшая из всех трех полнометражных работ Пиала.

Я не раз повторял, что моя работа скорее похожа на труд писателя, чем кинематографиста. Сейчас мне противна мысль о том, что я мог бы снять фильм с участием звезд, например Пикколи, хотя это имя могло бы обеспечить картине успех. Хотя были и неожиданные ситуации: картина «Старое ружье» собрала более миллиона в прокате в Париже, в то время как первая работа Жака Ренара «Месье Альбер» с Филиппом Нуаре в главной роли — всего четырнадцать тысяч. Спрашивается, так ли уж важно участие Нуаре?

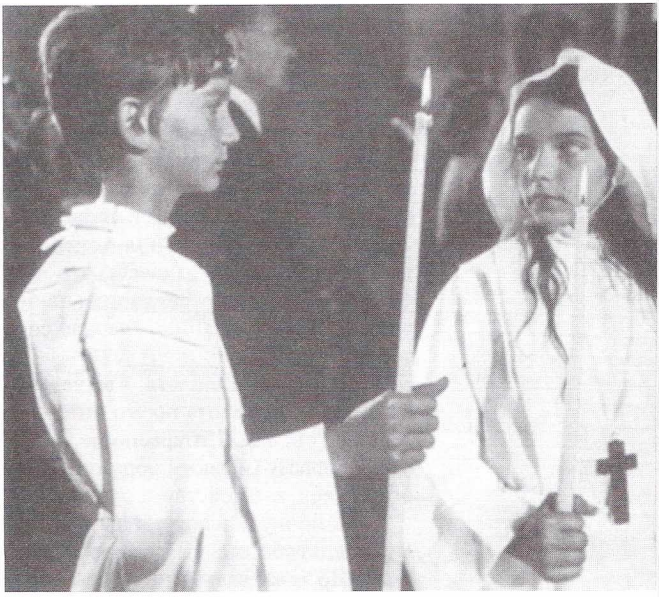
«Мои маленькие возлюбленные»

Я словно в тумане, совершенно потерял способность ориентироваться, не могу как следует соображать. Я чувствую, будто окутан тьмой ночи, я — словно житель страны, оккупированной вражескими войсками, и это состояние не позволяет мне стать по-настоящему свободным, и я не знаю, сколько времени продлится эта осада. Я знаю, мы заперты в каком-то туннеле, я физически чувствую это, я вижу это в цифрах, и не важно, что происходит вокруг, ведь и политики как таковой в этом нет. Я не вижу выхода из этой ситуации, как не вижу и способов реагировать на это. Не понимаю, как это все происходит. Но одно могу сказать точно: раньше, когда я смотрел кино, у меня было ощущение, что я знаю, где я мог четко отделять одно от другого по неким категориям. Теперь — нет.

В период, предшествовавший «новой волне», я был слишком молод. Когда я впервые приехал в Париж, «качественное» кино было в привилегированном положении, оно задавало тон. Спустя несколько месяцев после моего приезда я начал читать работы Риветта, Шаброля, Трюффо, Годара, но на самом деле не понимал их, поскольку тогда еще совсем не умел размышлять. В кино я был типичным потребителем. Когда пришла «новая волна», я почувствовал и осознал все то, что питало жажду перемен, она была вполне обоснована. Сегодня я не вижу ничего сопоставимого по масштабу с «качественным» кино того времени и не представляю, как и на что люди могут реагировать. Мне кажется, те, кто сейчас снимает свои дебютные фильмы — а таких, насколько я вижу, немного, — не образуют некоего творческого единства, не пытаются утвердить за собой право на творческую независимость, как это делали режиссеры, снимавшие в начале 60-х. Конечно, прошло почти двадцать лет, многое изменилось, и я смутно ощущаю некий дух протеста, но он мне непонятен. Тогда как в период «новой волны», когда я сам

еще не был режиссером, я очень быстро уловил то, что питало творчество режиссеров из Cahiers du cinéma и близких к ним Жака Деми, Аньес Варда.

История, рассказанная один раз, может быть принята на веру, но, рассказанная дважды, она уже становится сомнительной. Речь уже менее правдива, уже не так ясна. Вначале замысел картины «Грязная история» был вполне прозаическим. Мне всегда говорили, что мои документальные работы напоминают игровые фильмы, и наоборот, однако в художественных фильмах я никогда не позволял актерам импровизировать, просто говорить, что думают. В других картинах, например в «Скромнице из Пессака», я, напротив, никогда не вмешивался, скрывался за камерой. Там все было просто. Это был возврат к голливудскому типу кино: классическая речь, каждый говорит по очереди, планы последовательно сменяют друг друга, актеры по-своему воссоздают реальность, освещение выстроено по традиционным правилам. Вообще, на мой взгляд, в игровом кино все сводится к построению мизансцены и актерской игре. Сценаристу, драматургу нет места в таком кино. Брессон, к примеру, избрал иное направление. Кино не сводится к хорошо рассказанной истории, в которой автор всегда знает больше, чем зритель. В кино актеры принимают на себя некую ответственность, не важно за что. И в своем фильме я демонстрирую примерно то же: картину и модель, которую пишет художник. Я принимаю условия Брессона. Кому-то может нравиться сама модель. А кто-то будет писать картины с фотографий. Это характеризует отношение к творчеству художника, который уважает что-то, кроме своей модели, уважает тот материал, который использует. Он не требует от материала полного соответствия модели, он не подделывает изображение, цвета, это можно назвать истинной «антиподделкой» в искусстве. В литературе мы находим подобное отношение у Флобера. Это ученический подход, довольно простой. Но кино сейчас на самом деле находится в таком смятении, что я стараюсь каждый раз начинать все с нуля, даже если это ни к чему не приводит. Я знаю, что эти уроки в любом случае будут необыкновенно увлекательными. В этом есть и доля провокации, такой подход помогает разогнать кровь.



«Мои маленькие возлюбленные»

Цель фильма — сам фильм

Написание фильма — двойной труд. Сначала я должен описать то, что хочу видеть перед камерой, затем объяснить другим, как выполнить то, что я написал, и при этом снимать. Праздник, запечатленный в «Скромнице из Пессака», шел своим чередом, без моего участия. Я запретил себе каким-либо образом вмешиваться в действие, я никогда не требовал от людей делать или переделывать что-то специально на камеру. Но я снимаю то, что происходит, точно так же, как если бы снимал художественный фильм. Взгляд тот же, и этот взгляд и есть я, мое кино. Я не пытаюсь доказывать, наглядно объяснять что-то, просто отражаюсь в фильме, становлюсь им. Не я его снимаю, я сливаюсь с ним. Создание кино — как написание произведения, и дело тут не в идеях. Я требую от себя полного освобождения от всяких идей: единственная цель фильма — сам фильм.

В 1968-м я снимал «Скромницу...» в несколько бессознательном состоянии: мы пустились в авантюру, толком не знали, что будем снимать, были чисты и наи-

Cahiers du cinéma, 1979, décembre, N 306. Автор — Мишель Конта.

вны. Сам я родился в Пессаке, но, еще будучи ребенком, уехал оттуда, и мне никогда не приходилось участвовать в проведении местного праздника. Я впервые открыл эту картину на этапе монтажа, и это было радостное открытие. Я обнаружил, что работа над монтажом не зависит от того, снимаешь ты реальность или вымысел, меня это поразило. Полностью воспроизвести реальность мы не смогли, так как не все успели снять: остались пробелы — нужно было перезаряжать камеру. Итак, я принял за реальность отснятый нами материал, а не само событие, свидетелями которого мы стали, то есть мое художественное повествование оказалось заключено в этом снятом на пленку материале, и нужно было лишь его упорядочить. Это был захватывающий процесс, я открывал для себя свое кино.

Действие и взгляд — одно и то же

Во время работы над своими первыми короткометражными фильмами я буквально диктовал себе подробное построение планов, и, даже если не записывал их на бумаге, они оставались подробно «записаны» у меня в голове. Я всегда точно знал, что и как буду делать, всегда. Понимал, где должен поставить камеру, где будут стоять актеры... Все было готово, и когда план был уже снят, я переходил к следующему или к другой сцене с теми же декорациями. При съемках «Мамочки и шлюхи» возникла проблема: я никак не мог заранее себе представить, как снимать картину. Не мог сформулировать для себя задачу или формулировал ее, но плохо, и в конце концов оставил всякие попытки сделать это.

Фильм неизбежно вносит изменения в сценарий, ведь в игру вступают актеры, декорации, общая обстановка. Поэтому не имеет никакого смысла публиковать сценарий как самостоятельное произведение. В фильме появляется огромное количество новых элементов, даже если кажется очевидным, что сценарий практически не отличается от финальной режиссерской версии.

Я не вношу изменения в сценарий во время съемок, но даже если он очень подробный, это не означает, что фильм наполовину готов. Снимать по хорошо проработанному сценарию, какие пишу я, столь же трудно и хлопотно, как снимать импровизацию. Главная составляющая этого процесса — работа с актерами.

Можно даже сказать, что чем более тщательно проработан сценарий, тем сложнее будет работа по его интерпретации и воплощению и тем труднее будут даваться съемки. Интересно не то, что актер сам находит для себя ту или иную верную фразу (и таким образом меняет написанные диалоги), а то, как он чувствует себя, как действует, оказавшись внутри написанного текста.

«Мамочку и шлюху» я написал из любви к женщине, которая меня бросила. Я хотел, чтобы она сыграла роль в моем фильме, сценарий к которому написал я сам. Но за все годы, что мы провели вместе, мне ни разу не удалось снять ее, поскольку в то время я не снимал игровое кино и даже не мог представить, что она умеет играть. Сценарий я писал специально для нее и Жан-Пьера Лео; откажись они, я бы не стал браться за это дело. Я задумал написать сценарий за восемь дней. И вот за восемь дней я сочинил лишь первый эпизод и понятия не имел, что будет дальше.

В первые дни съемок я приходил утром на площадку жутко взволнованный, не спал ночами, размышлял, как снимать, но не находил ни одного решения. У нас было мало декораций, но я не знал, как быть и с ними. А работать нужно было быстро, таково было условие. Однако сценарий я знал отлично, практически выучил наизусть, и каждое утро говорил Пьеру Ломму: «Так, смотри, что у нас есть. Как мы сможем это сделать?» Но он, само собой, знал сценарий гораздо хуже, чем я, и ему нужно было хорошенько вчитаться, чтобы решить стоявшие перед нами проблемы. Я же изучил его даже слишком хорошо, поэтому и не мог как следует разобраться с нашими трудностями. И так, снимая каждую сцену, я словно бросался с разбегу в воду. Думаю, в девяти случаях из десяти я снимал так, что не знал, где должен кончаться один план и начинаться другой. В начале

Camera/stylo. — Scenario, 1983, septembre. Авторы — Сильви Блюм, Жером Приёр.

работы это меня невероятно беспокоило, но съемки продолжались, мы не могли терять время. Несколько дней спустя мое беспокойство начало утихать, и хотя я не знал, что буду делать завтра, мне всегда каким-то образом удавалось справиться.

Действие и взгляд — по сути одно и то же. Все сцены в «Моих маленьких возлюбленных» начинаются и заканчиваются крупным планом персонажа. Герой смотрит, камера смотрит на то, что он видит, и затем на то, что он в итоге увидел. Но, вероятно, есть вещи, которые нельзя снять иначе, чем обратив их в слова, в речь. Примерно так я и снимал, еще даже не осознавая, не замечая этой идеи. Я определенно чувствовал ее, но не мог ясно для себя сформулировать. Я снимаю то, что нельзя сказать, но мы вынуждены проговаривать то, что невозможно выразить никакими иными средствами, должны вторгаться словами в действие. Иногда людям приходится говорить — не обязательно потому, что им нужно сказать нечто важное, а лишь потому, что они не способны действовать иначе.

Ненавижу репетиции. Они меня пугают. Не хочу, чтобы актеры играли, пока камера выключена. Мне начинает казаться, что они паясничают, кривляются специально для меня, что это вообще не стоит внимания. Я снимаю актеров и считаю, что дубль готов. Процесс идет. Если актеры не совсем готовы, это не страшно, мы продолжаем снимать, потому что мне слишком страшно. Я боюсь, что во время репетиции они сделают нечто необыкновенное, удивительное и потом им не удастся воспроизвести это перед камерой. Сейчас мне уже кажется, что репетиции могут дать хороший результат, но они не входят в мою систему работы. А система моя заключается в том, что хорошо бы иметь много времени и побольше денег. Например, если бы во время съемок «Грязной истории» у меня было пять дней и чуть больше пленки, результат кардинально бы не отличался, но все же был бы немного лучше. А на самом деле снять нужно было за три дня. Актеры любят, чтобы снимали несколько дублей. Я много работал с актерами-любителями, с детьми, с людьми, впервые пришедшими на площадку, и у них никогда не возникало желания повторить сцену несколько раз, ведь для них это довольно трудное испытание; в то время как актеру нравится играть в несколько заходов. И этим нужно пользоваться.

Перевод с французского Елены Паисовой

ВИКА СМИРНОВА

Пустой дом

Уже первые немые картины Штернберга стали открытиями гангстерского кино. «Доки Нью-Йорка» заметили Чаплин и Мэри Пикфорд, хорошие рекомендации упрочили его положение на студии «Парамаунт», традиционном цехе для эмигрантов. Режиссер «Голубого ангела» и «Марокко», сын ортодоксального еврея, создавший по-немецки орнаментальный барочно-изысканный стиль фильмов с Марлен Дитрих, был обласкан в Голливуде, снял там шесть фильмов, признал их незрелыми и остаток жизни вел просветительскую деятельность, преподавая в Колумбийском университете. Несмотря на то, что карьера Джозефа фон Штернберга не ограничилась лентами с Дитрих, в пантеон высокой культуры он вошел как автор одной звезды.

Впрочем, возможная несправедливость уравнивается культовым статусом. Место в вечности определяют другие.

Современники говорили, что штернберговские сюжеты искусственны, а его герои похожи на манекенов. Он предлагал смотреть свои фильмы вверх ногами — ибо интрига отвлекает от изображения. Несмотря на преувеличенность его заявлений — он должен был защищаться — в этой браваде была своя доля истины. Штернберга меньше всего волновал реализм, он едва ли доверял психологии и уж точно не был поклонником уникальности человеческой личности. Автор, создавший Эми Жолли, Лили Шанхая и Кончиту Перес, сделал это через фетишистское отрицание лица, стирая с последнего все, что могло бы поколебать его неизменность, абстрактность. Эстет до мозга костей, он обладал умением создавать иллюзию жизни, явив весьма странный портрет мира без времени.

И действительно, стиль Штернберга представлял собой вид парадокса — сочетание неподвижности и движения, видимого действия и абсолютной кататонии. Несмотря на толкущуюся в кадре массовку, на обилие поездов, людей и животных, на сверхдинамичный сюжет (по всем прописям Голливуда), его мир

«Голубой ангел»

был фатально лишен становления, а характеры — намека на экзистенцию. Так, профессор из «Голубого ангела» вовсе не деградировал, превращаясь в размалеванный аттракцион для толпы: он был изначально ничтожен в своем мещанском подглядывании, мелочной ярости и учительском педантизме. Страдавший хронической ревностью Дональд Харви («Шанхайский экспресс») не прекращал ревновать, получая доказательства верности Лили Шанхая, а Альфонсо («Женщина — это дьявол»), прибывший в Испанию на маневры, упорно добивался куртизанки Кончиты, которая свела с ума не одного пехотного капитана.

Герои Штернберга будто бы рождались на свет во фраках и смокингах, с шаблонными представлениями и вымученным здравомыслием. Время не производило в них никакой перемены, а пространство никогда не становилось средой.

Театральная публика, легионы солдат, маскарадные шествия — пожалуй, единственной приемлемой общностью для Штернберга являлась толпа. Его вдохновляли всевозможные варианты совместного одиночества, эдакий театр природы, где сталкивались различные желания и интересы, возникали пространства абстрактных существований, пересекающихся благодаря случайному действию обстоятельств.

Толпа очаровывала его. Она, если быть точным, удовлетворяла его энтомологический интерес к человеку как виду (чопорная англичанка, вальяжный француз, упертый миссионер) и попутно эстетический интерес к человеку как арабеске. Человек как таковой, из плоти и крови, подверженный старости, проживающий время, не интересовал его вовсе. Скорее неорганический, чем естественный, мир Штернберга был слишком абстрактен, и любая спонтанность могла бы нарушить его упрямое равновесие.

Не случайно у Штернберга почти не встретишь тех ракурсов, которые режиссеры подобно Чарлзу Видору или Джону Форду использовали, чтобы показать персонаж как часть органической человеческой общности. Штернберг изобретает всевозможные виды преград, разрезая пространство на части, рассекая кадр по горизонтали и вертикали. В «Женщина — это дьявол» людей разделяют балконы, коляски, в «Марокко» — зеркала, колонны и арки, в «Красной императрице» — фильме, где палаты российской царицы походили на тевтонские замки, — лестницы, кареты, огромные анфилады дверей.

Арки, колонны, бесконечные галереи — Штернберг будто бы создавал каталог всевозможных приемов, запирающих героев в их собственном одиночестве. Между беседующими всегда располагается оконная рама, дверной проем или хлыст. Хэппи энд исключительно на словах, композиционно это всегда разнесенность во времени и пространстве. Действуя с какой-то садистской изощренностью, Штернберг строил шлагбаумы и включал «красный свет» для своих персонажей. Даже в самых кульминационных моментах «Шанхайского экспресса» трость в руке офицера разделяла целующихся влюбленных. В «Марокко» арка, сквозь которую шагала Дитрих, отрезала пустыню от города, Эми Жолли — от легионера Тома Брауна, шествующего непоправимо впереди, в арьергарде[1].

Люди Штернберга населяли изолированные вселенные. Каждый не преступал границ чужого пространства. Эми Жолли бросала вызов мужским униформам. Бесьер — раздутой важности аристократического поведения. Виртуозно вычерчивая преграды, Штернберг будто бы изгонял любую возможность для становления, превращая время в механическую сумму минут.

Тем любопытнее, что одним из главных вопросов каждой из лент становится вера. «Верите ли вы мне?», — спрашивают Лили Шанхая, Том Браун, Кончита из «Женщина — это дьявол» или императрица Фике. Вера является темой всех его фильмов. Однако именно она невозможна в пространстве, где облака сигаретного дыма и взгляд героини уравнены в смыслах, где люди и вещи освобождаются от необходимости значить что-либо, кроме собственного отсутствия. Не случайно традиционно используемый наплыв у Штернберга работает, как палимпсест.

[1] У Джозефа фон Штернберга глубинные мизансцены не создают эффекта перспективы. Мавританские арки, напоминающие о ренессансной ведуте, не открывают линию горизонта, напротив — являются препятствием взгляду. Вероятно, это отсутствие перспективы связано с преобладающей монтажной манерой, чей главный принцип — разделение героев в пространстве.

«Шанхайский экспресс»

Кадры просвечивают один сквозь другой, будто бы создавая проницаемость времени — на самом же деле, упраздняют причины и следствия, делая нарративные связи амбивалентными и случайными. Можно сказать, что фильмы Штернберга повествуют о невозможности веры, вернее, о ее единственной форме — вере как культе кадра, культе лица.

Критики много писали о лице Марлен Дитрих, чье появление будто бы притормаживало движение фильма, приковывая к себе, одновременно создавая эффект блокировки смысла. Смотрящее в камеру без всякой завесы, оно было подобно ландшафту, на котором написаны тысячи чувств. Оно могло быть лицом куртизанки, невесты, лицом порока и добродетели. Сверхсемантичное и одновременно лишенное содержания, это лицо приковывало к себе благодаря своеобразной пластике режиссера, особым образом драпирующего его, запирающего в плоскую раму, затемняющего вуалью[2]. Кадры с Дитрих обладали особой ритмикой. Они словно бы медлили, исчезая с легкой цезурой, оставляя ощущение недоговоренности и желания.

Не случайно тема вуали, чадры так часто появляется в «Марокко», в «Женщина — это дьявол» и «Шанхайском экспрессе». Вуаль — это то, что скрывает пол и характер, подобно занавесу на сцене, она прерывает течение времени, утаивает зрелище, которое разыгрывает лицо. При этом было бы странно считать, что лицо Дитрих что-то действительно прячет, что оно способно что-то разыгрывать[3].

Напротив, Штернберг как будто бы изгоняет любые намеки на индивидуальность лица, создавая предельно условный, подчеркнуто маскарадный образ актрисы. Можно сказать, что он заставляет лицо Дитрих отсутствовать. При этом отсутствие отнюдь не является травматичным, не соотносится с необходимостью выражения. (Скажем, у Бергмана обнаженность лица связана с идеей лица, которое должно выражать, поэтому его пустота и является шоком.) У Штернберга лицо воплощает любое лицо. Героиня не знает, кем является на самом деле. И это незнание обращено и к партнерам, и к публике. Поэтому верой у Штернберга наделяются другие.

«Верите ли вы мне?» означает: удостоверяете ли вы, что я — это я, что я не другой? Впрочем, и эти другие — легионер Браун, Бесьер, капитан Дональд Харви — в свою очередь не способны во что-либо верить, поэтому желание скользит от героя к герою безо всякой надежды на осуществление.

Как пишет Тэг Галлахер: «В кинофильмах фон Штернберга невозможно прорваться сквозь маски. Обретение идентичности здесь становится поиском и недосягаемым идеалом». Не случайно у Штернберга так навязчива метафора круга (мавританские арки, циферблаты и яблоки), выражающая вечное возвращение в начальную точку. Штернберг раскачивает пространство между лицом и лицом, запирает мир в состоянии отрешенного созерцания и одновременно проговаривается о феномене культа как такового.

Едва ли мы преувеличим, сказав, что именно Штернберг создает впечатляющий список приемов, превращающих Дитрих в икону. Это и своеобразное ощущение дали — то, в чем Беньямин отказывал искусству кино, и то, что было в фильмах фон Штернберга: даже приближенное к камере лицо Марлен не упраздняло дистанции. И чувство антропологической неуверенности: возникновение образа, который подвешен между жизнью и смертью, старостью и юностью, между полом — мужским и женским (всем известна сексуальная амбивалентность Дитрих или Гарбо)[4]. И главное — состояние абсолютной бессобытийности (бессобытийности не на уровне фабулы, а на уровне отсутствия

[2] Многие из тех, кто снимал ее после Штернберга, подчеркивали и графичный профиль, и взгляд хищной птицы с резкими скулами. Этот взгляд был куда более прозаичен, его можно было понять и прочесть.

[3] Впрочем, сам Штернберг, вероятно, хотел бы, подобно героям, скрыться за маской. Так же как, резервисты иностранного легиона («Марокко») мечтают стереть свое прошлое в коллективном забвении колониальных походов, эмигранты Штернберг и Дитрих тоже плывут в свой Лос-Анджелес, где разыгрывают спектакли, имеющие отзвук своеобразного трансвестизма.

[4] Этот список можно было бы продолжить, включив в него, например, Майкла Джексона с его расовой (лицо-маска — между белым и афроамериканцем), возрастной (стареющий Питер Пэн) и сексуальной амбивалентностью (андрогинность). Несомненная притягательность его образа в том, что он словно бы не входит в контакт с пространством и временем — его жесты лишены гравитации, он будто бы рожден совершенным, не подверженным изменениям.

«Голубой ангел»

времени, невозможности события par exellance, многократно усиливающей эффект притяжения).

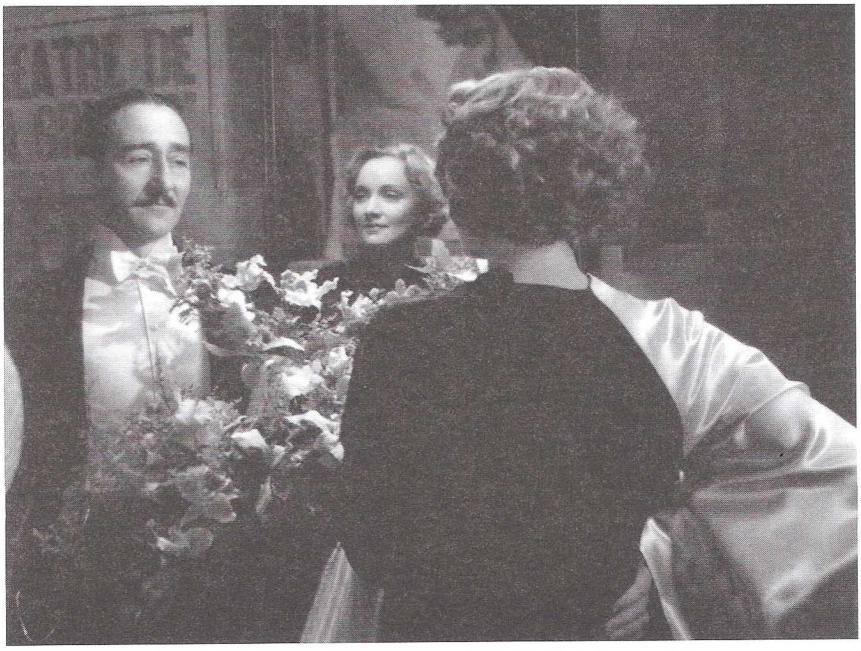
Отсутствие времени — слишком существенный штрих, чтобы не замечать его силу. История, длительность, изменение — вот то, что противоположно культу как таковому. Не случайно Гарбо оставила сцену, предпочитая остаться «Королевой Христиной»[5]. Не случайно вопреки веренице ролей (у Орсона Уэллса, Альфреда Хичкока и Крамера) культ Дитрих слагался из сотканных из сигаретного дыма образов Штернберга, паривших в пространстве, не соприкасаясь ни с кем и ни с чем.

Лола-Лола, Эми Жолли — именно эти роли творили Дитрих-икону. Зритель «Марокко», «Ангела», «Белокурой Венеры» оказывался похищенным, сбитым с толку ее лицом. Подобно живописцам барокко Штернберг работал на парадоксах. Декадентская экстравагантность каждого кадра здесь спорила с условностью фабулы, визуальная утонченность — с топорностью диалогов, написанных словно затем, чтобы провоцировать зрителей. «Эта женщина с побережья!» — «Во имя Конфуция, что такое — с побережья?» — «Это значит, что она исхитряется, как может, чтобы жить в прибрежных районах Китая...» Подобные реплики вводили публику в ступор. Штернберг специально писал диалоги так, чтобы актеры разговаривали в ритме движения поезда, в результате казалось, что персонажи и зрители вот-вот уснут.

Впрочем, рассеиваться вниманию не давало лицо. То, что могло быть названо нарциссическим наслаждением (или удовольствием взгляда), было прообразом религиозного созерцания. Веру у Штернберга подменял фетишизм — зритель останавливался перед лицом, и его время становилось столь же неважным, как и время самих персонажей, сквозь которых оно проходило, не задевая их кривизны, не изменяя характеров, не нарушая привычного ритма жизни. (Перемены у Штернберга — сплошная комбинаторика. Молоденькая Фике видит, как поступает Елизавета, тайно принимая графа Орлова. Став на место императрицы, она копирует жест предшественницы, призывая в покои нового фаворита.)

Однажды, когда Дитрих хотела сняться в экранизации романа Ремарка, тот написал: «Не делай этого, твое лицо напоминает прекрасный пустой дом, ожидающий прибытия ковров и картин. Он может стать дворцом или борделем. Все зависит от того, кто будет его украшать». Ремарк гениально почувствовал, какую силу имеет взгляд из «пустого дома». Создав из Дитрих икону, Штернберг, в сущ-

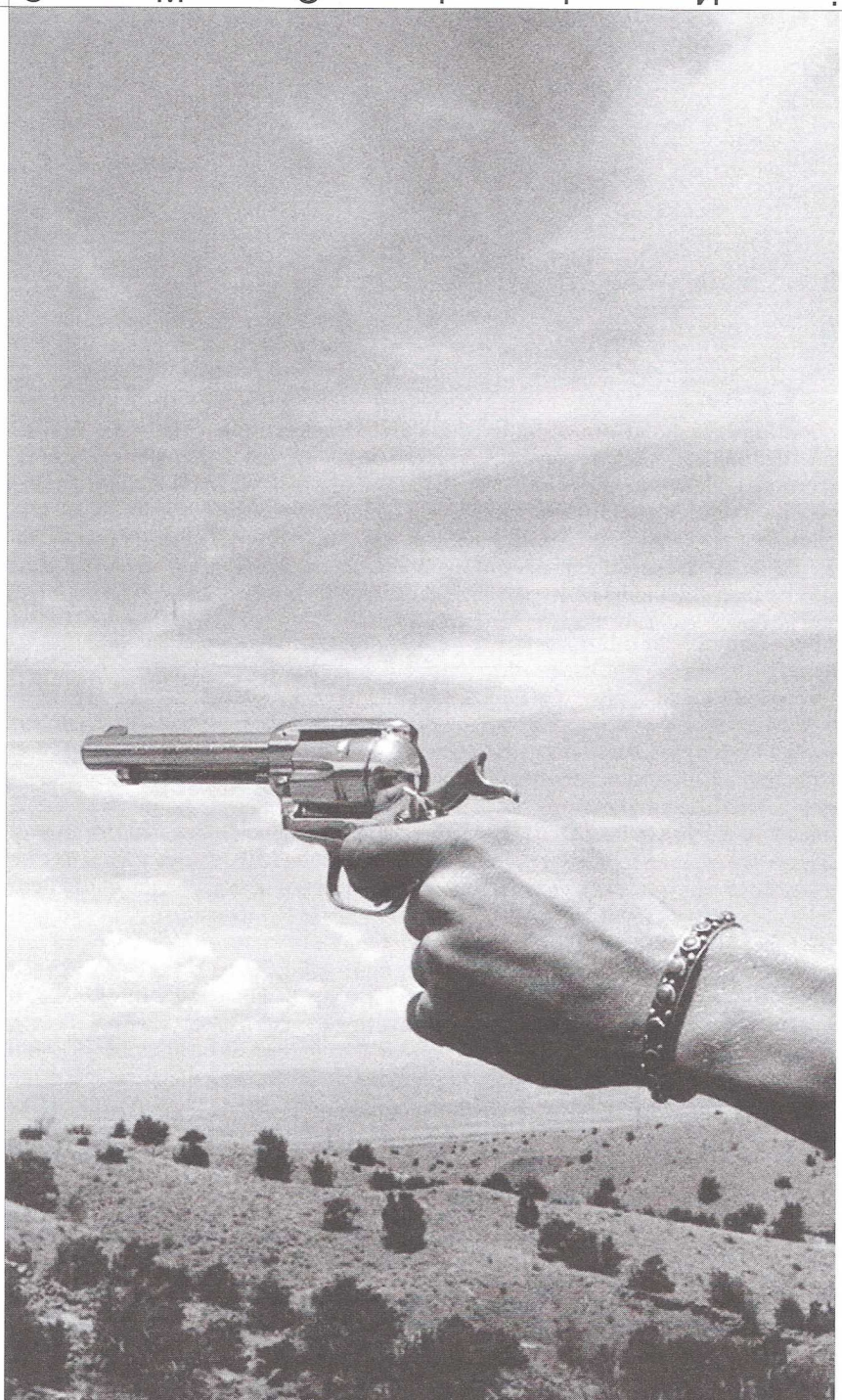
[5] Таким образом, она буквально остановила время.



«Марокко»

ности, предъявил квинтэссенцию кинематографического образа — его способность присутствуя отсутствовать. Быть и не быть — и, что особенно важно, останавливать движение времени. С тех пор пристальный взгляд в камеру, наклон головы из-под знаменитой широкополой шляпы приковывают наше внимание. Полное вызова лицо Дитрих кажется энигматичным, оно предлагает себя и, кажется, не выдает своей тайны. Однако оно так действует лишь потому, что ничего не скрывает. Женщины Штернберга всегда исчезают благодаря тому, что ничто так не притягательно, как отсутствие тайн.

С М О Т Р И !



Ральф Гибсон.
«Рука с пистолетом»

ПАВЕЛ КОСТОМАРОВ — АЛЕКСАНДР РАСТОРГУЕВ:

«Границы не существует»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ТАМАРА ДОНДУРЕЙ

Тамара Дондурей. Прежде чем начать разговор о вашем совместном фильме-проекте «Я тебя люблю», не могу не задать вопрос Паше о работе с Алексеем Попогребским в фильме «Как я провел этим летом». Не умаляю режиссерские достоинства, но мне показалось, что камера, изображение играют в этой истории прежде всего драматургическую, а не только и не столько изобразительную роль. Как вы, режиссер документальных картин, могли бы описать драматургические задачи вашей камеры?

Александр Расторгуев. Вы ставите Пашу в непростое профессиональное положение.

Павел Костомаров. Я, честно говоря, не понял, в чем его сложность, объясни мне.

А.Расторгуев. Если можешь ответить — отвечай. Если хочешь ползти по этому минному полю, мне даже интересно, как это у тебя получится.

П.Костомаров. Вы сказали интересную мысль о драматургии изображения. Я считаю, что в кино изображение не может быть иным. Если оно не работает на драматургию, фильм не снят. В кино оператор должен насыщать историю и режиссерский замысел своими силами. Разрабатывать мускулатуру этого процесса, взаимодействия актеров на площадке и т.д. А не просто фиксировать передвижение фигур по шахматной доске. Как-то один ветеран-артиллерист, мне рассказывал, что такое война: «Война — это, когда видишь цель, куда стрелять, и все время стреляешь, пока тебя не убьют». Пока не закончатся патроны, не иссякнет энергия, пока ты не упадешь, ведь кто знает, проснешься ты или нет. А пока ты нацелен на мишень, ты жив. Съемочный период тоже страшный труд и сверхусилие. Острая фаза существования, в которой все чувства форсированы. Вот, собственно, и весь секрет. Ты должен честно, на пределе возможностей метать из себя все, на что ты способен: бисер, слезы, пот, кровь. Удачные кадры возникают в момент перехода в какое-то пограничное состояние — некий «полутранс». Он может быть вызван усталостью, приступом боли. Помню, как во ВГИКе снял хороший кадр, который мне долго нравился. У меня страшно болел живот. Все мне говорило: оставь эти фотографии, ничего не делай, но я почему-то мучался. Тогда я сформулировал для себя эту технику преодоления, сопротивления обстоятельствам, препятствиям. Тебе должно быть очень тяжело, страшно или очень не хотеться что-то делать, но стоит с собой совладать — и обретешь вдохновение, которое и примирит тебя с жизнью. Если надо, среда, природа тебе помогут, но ты должен быть предельно сосредоточен. У меня не шахматный, не тактический подход к кино, а «истерический». Как к яростной, безостановочной драке. Надо просто сгореть. А получится или нет — это уже волшебство монтажа. Как повезет.

Т.Дондурей. «Как я провел...» вы снимали камерой Red One, о которой сейчас много говорят. Не хочу преувеличивать роль техники, не преуменьшаю талант

оператора, но на что эта камера способна? Что в ней сверхъестественного? Это «цифра» нового поколения? Что она нам даст?

П.Костомаров. Да, я считаю, что эта камера — порох кино, — и скоро она отменит пленку. Как бы громко это утверждение ни прозвучало. Помните, когда появились первые цифровые фотокамеры, все говорили: это «мыльницы» для любителей. А сейчас «цифра» в художественной, коммерческой фотографии уже давно победила пленку. То же самое произойдет и в кино. Red One — из-за своей дешевизны и качества — лишь первый удачный экземпляр в этой технической революции. Конечно, операторский шовинизм еще очень силен, как и разговоры о «дыхании пленки». Но это вопрос ближайших пяти-десяти лет. Эта камера имеет ряд чисто технических преимуществ: иная протяженность кадра, съемка цейтраферов. Максимальная длина кадра пленки десять минут. А мы могли снимать шесть часов, по двадцать пять кадров в секунду. Потом с этим можно играть — ускорять, замедлять, возвращаться к реальному времени. Главное же достоинство Red One в том, что она дает качество, практически полностью сопоставимое с пленкой 35-*мм*. Размер ее матрицы адекватен размеру кинокадра. Может быть, она пока чуть менее пластичная, но это тоже вопрос времени, аккуратности экспонирования и тщательности последующей обработки. На площадке часто происходят события, не заложенные в сценарии, но которые нельзя пропустить. Довженко называл их «святые моменты природы». Не воспроизведу точно цитату, но ее смысл в том, что если вдруг пошел дождь или снег — не скупитесь, не выполняйте свой график, а просто снимайте. Чем мы на Чукотке и злоупотребляли.

А.Расторгуев. Я считаю, надо правду сказать: благодаря этой камере Чукотку удалось снять в Финляндии. Можно подумать, что без нее не возникло бы такого безупречного соотношения взгляда и арктического пространства, в котором существуют, «дышат» или «задыхаются» герои.

Т.Дондурей. Всем известно, что игровое кино сегодня, грубо говоря, работает под документ, тяготеет к простым, личным историям. А почему вы решили выйти за границы документального кино? И как этот переход будет осуществляться в вашем проекте?

А.Расторгуев. Очень хороший вопрос, на который невозможно ответить. Как и на вопрос: «Почему вы все время жили с одной женой, а теперь развелись и женитесь на другой?» Так получилось. Какие-то процессы заканчиваются, а какие-то начинаются. Просто у нас этот поиск совпал. Мы как бы ушли от своих прежних жен.

«Я тебя люблю», режиссеры Александр Расторгуев, Павел Костомаров

«Я тебя люблю», режиссеры Александр Расторгуев, Павел Костомаров

П.Костомаров. И теперь живем вместе. Нет, на самом деле, у меня на этот вопрос есть встречный: а как вы, например, или журнал «Искусство кино» можете сегодня определить эту границу между игровым и документальным кино? Этот вопрос часто задают: почему мы перешли с одной половины полушария на другую? Почему сначала стояли на траве, а теперь стоим на голове? Объясните мне разницу между этими подходами, и тогда я смогу ответить на ваш вопрос. Просто для меня этой границы не существует, она размыта. Я снимал документальное кино как оператор, как режиссер и использовал игровые ситуации. Я снимал игровое кино как оператор, в котором режиссеры просили добиться абсолютно документальных кадров. Это мембрана, которая проницаема, а не Берлинская стена.

Т.Дондурей. Если я вас правильно поняла, то пространства или зон, которые можно было бы ухватить с помощью документального наблюдения, просто не осталось. Или никогда не было. Но есть ли все-таки что-то именно в этом, использую ваше слово, полушарии, что могло бы вас заинтересовать?

А.Расторгуев. Рождение ребенка, первый поцелуй... Какие-то настоящие события в жизни человека. Именно личный опыт, а не только актерский. Каким образом герой впервые встретил отца, которого до этого ни разу не видел. Мне кажется, что причина того, что сегодня все пытаются стилизовать реальность под документ, — в общем дефиците достоверности. Более того, даже не достоверности, а какой-то онтологической основательности.

П.Костомаров. Ты имел в виду «подлинность»?

А.Расторгуев. «Укорененность», «подлинность». Назовем простым словом — кризис «доверия». Как Попогребский, который «Простые вещи» делал при помощи этой вашей камеры, пытаясь эту «маленькую», частную историю сделать максимально достоверной, придать ей вес большого конфликта, потерянного в жизни человека без моральных ориентиров. У вас получилось с Лешей сотрудничать, потому что он тоже двигается в этом направлении. Вспомни, как он все время дописывал сценарий по ходу съемок, что-то меняя, подстраивая... А Вернер Херцог, который в Берлине дал Паше «Медведя», — он ведь тоже временами такой достоверный-достоверный, а иногда сверхусловный. В этом зазоре — диапазон его авторского взгляда, но также интересов, амбиций.

П.Костомаров. Часто в качестве синонима к термину «игровое кино» используется термин «постановочное». Мне кажется, что у нас с Сашей кино игровое, но не постановочное.

А.Расторгуев. Слушай, в одном районе Ростова все, что мы делаем, называется «постанова». Поэтому я не понимаю, что ты имеешь в виду.

П.Костомаров. В документальном кино есть огромное количество не просто постановочных, а каких-то сверхпостановочных эпизодов — с множеством дублей, провокаций актеров, которых играют реальные люди. Кино давно уже не вписывается в рамки этих критериев: «игровое» — «документальное». Они устарели. Актуальные оппозиции, как мне кажется, сосредоточены в каких-то иных местах, плоскостях.

А.Расторгуев. Тарковский, например, был поражен, что вся военная хроника снималась несколькими дублями. Документальному кино часто инкриминируют постановку, полагая, что она сразу убивает правду жизни или моральную ответственность автора. На самом деле всё наоборот — постановка лишь проявляет концепцию авторского замысла, собирает разнообразные фокусы бытия в одном конкретном эпизоде. Например, когда замечательный документалист Виктор Косаковский встречается с людьми, которые родились с ним в один день, и снимает кино про ответственность человека перед Богом, то по сути все, что он делает, постановка. Не случайно картина была позиционирована именно как игровая. Но одновременно это и «сверхдокумент». Документ, в котором авторская позиция извлекается из множества элементов. В том числе из ужасного, прекрасного, гениального, потустороннего — даже не знаю, как назвать, — кадра, в котором режиссер снимает смерть собственной матери на фоне афиши своего предыдущего фильма. За это его ненавидят все русские...

П.Костомаров. ...матери.

А.Расторгуев. ...режиссеры. Но и матери, безусловно, не любят. Это кино — постановочное. Но если бы под словом «документ» подразумевалась правда о жизни человека, его души, а не, например, фильм о стройке, с подробным закадровым описанием использованных кирпичей и бетона, то у вас бы этот вопрос не возник. В нем запрограммирована узость мышления людей, сформировавших культуру разговора о кино.

Т.Дондурей. А ваш манифест «Кинопробы» как-то связан с фильмом? Это описание метода, намерения, мечты, или же он имеет какое-то практическое истолкование, применение в вашем проекте?

А.Расторгуев. Мы написали манифест вместе. Однажды мы с Пашей должны были работать на чужом проекте. Стали думать, каким неожиданным образом его можно было бы адаптировать для себя. Выйти за пределы «кастовой системы», капкана, в котором неминуемо оказывается человек нашей профессии. Надо искать продюсера, деньги, технические возможности. В какой-то момент стало понятно, что мы эту задачу решили. Но на самом деле главный вопрос, с которого началась эта история, заключен в фокусе как источнике взгляда. Чьими глазами зритель смотрит кино? Как вы думаете?

Т.Дондурей. Я уже не смогу дать прямой ответ, поскольку прочла ваш манифест и теперь могу спрятаться за одной из его формулировок, которые и попрошу вас прокомментировать. А именно: «Нет демиурга — есть самоткущийся узор». Или: «История — скелет, остальное привносят герои». Вам интересно наблюдать, как люди становятся актерами и как эти актеры затем снимают кино?

А.Расторгуев. Да, мы как раз хотим не авторского взгляда, а просто фиксирующего.

Т.Дондурей. Но режиссерами все равно — так или иначе — являетесь вы.

А.Расторгуев. Приведу пример из литературы. Помните «Очередь» Сорокина? Она состоит только из выхваченных фраз, реплик людей, случайно оказавшихся вместе. Есть главный герой, который стоял в очереди, а потом просто ушел. Всё. Нет никакого дополнительного авторского комментария или иного источника взгляда. Когда-то этот взгляд режиссера, рассказчика, человека, который все знает, уже пытался отменить Годар. Нам было интересно взглянуть на историю именно с этой позиции, посмотреть, как можно было бы ее изменить, проиграть. Тем более что сейчас появилось столько технически продвинутых средств. Мы написали два варианта сценария на основании двух противоположных подходов к роли камеры, съемки в нашей теперешней жизни. Первая история может случайно сложиться на экранах бесчисленных камер видеонаблюдения, ежедневно снимающих о нас один непрерывный фильм. Мы отошли от компьютера,

где была камера, вышли на лестничную площадку, где была камера консьержки, пошли по улице, где стояли камеры банков, сели в метро, где стояли камеры метро, приехали в аэропорт, где стояли камеры аэропорта, и нас, наконец, застрелили. В этом варианте мы лишь маркировали сами места присутствия этой объективной, ну, или безличной камеры. А есть еще личная камера, которую мы отдали в руки героев, искусство никогда не снимавших. Для фиксации их непосредственной жизни. Эти две крайности мы и хотели исследовать.

П.Костомаров. Для нас была важна жесткая мотивация выбора каждого из подходов. С одной стороны, беспристрастная камера произвольно выхватывает интригующую историю из некоего «интершума». Этот фильм еще не снят. А с другой — нам была интересна камера, которая никогда не выключается в руках героев. Как если бы это был мобильный телефон, который всегда включен и слышит владельца. Поэтому, грубо говоря, мы и сняли «кино, подслушанное мобильником». У нас, конечно, не радиоспектакль. Но условный прием состоял в том, что камера видит все и включается произвольно.

«Дикий. Дикий пляж. Жар нежных», режиссер Александр Расторгуев

А.Расторгуев. Мы все время придумываем адекватное название этому фильму. Сначала думали «Фильм 2.0».

П.Костомаров. Это название пришло от зрителей. После просмотра в ЦДХ люди начали его так называть.

А.Расторгуев. А сейчас мы склоняемся к названию типа «Случайное включение». Хотя фильм называется «Я тебя люблю». Но как бы ни были случайны включения, они тем не менее выхватывают из жизни ясную драматургическую цепочку.

Т.Дондурей. То есть можно сказать, что в концепции вашего проекта субъект съемки так или иначе становится объектом, и наоборот. Именно тут сосредоточена для вас сегодня актуальная зона поиска, опять-таки если немного утрировать?

А.Расторгуев. Это культурологический вопрос, он не к нам, а к вам — зрителям. И не просто зрителям, а к умным зрителям.

П.Костомаров. Да, к тем, кто фильм досмотрит и захочет свои впечатления обобщить.

Т.Дондурей. Можно ли вас тогда попросить чуть подробнее рассказать о процессе монтажа, основанном на принципе «включение — выключение». Какие критерии важны при выстраивании целостного сюжета или структуры на данном этапе? Хотя, я уверена, главную точку опоры составляет именно метод.

А.Расторгуев. В действительности эта драматургическая цепочка зарождается еще до монтажа. Вдруг люди, которых случай свел вместе и сделал друзьями, начинают звонить Костомарову и занимать у него деньги на пиво. Советоваться, как поступить в той или иной ситуации. А он им отвечает: «Быстро собрались и уехали на Чукотку». Или улетели в космос. Эта связь выкристаллизовывается из момента совпадения органики жизни с потребностью разрешения самых простых задач выживания. А режиссура состоит не в создании отдельных кадров, эпизодов истории, но в совместном ее проживании. Грубо говоря, один из героев работает водителем на картине. Мы снимаем его и одновременно используем как

водителя — вот момент сопряжения всех задач в одном как бы производственном решении эпизода.

П.Костомаров. Это вопрос настройки режиссера на результат. Вот представьте ситуацию. Режиссер и актер вчера много пили. А на следующее утро режиссер дает задание актеру: «Сходи за пивом, пожалуйста. Прийти в себя как-то надо». Актер возвращается через четыре часа и говорит: «Пива не было, я купил печенье». Что делает режиссер сериала, режиссер многобюджетного фильма? Он этого актера штрафует, сажает в тюрьму, расстреливает, потому что он профнепригоден. А мы, наоборот, говорим: «Классно. Давайте есть печенье». Нам было важно не ломать этих людей, непрофессиональных актеров, исходя из логики собственного — условного — сценария, а быть чуткими к их предложениям, из которых и складывался впоследствии рисунок истории. Они могут изменить историю, но не могут изменить ее суть. И смысл словосочетания «Я тебя люблю». Мы раздали одинаковые камеры людям, а потом смотрели, что они нам приносили, и давали следующее задание. Например, герой слишком много снимал папу и маму, а бабушку совсем не снял. А мы видели, как она проскользнула на заднем плане, и нам она стала интересна. Мы ему говорили: «А теперь с бабушкой поговори».

А.Расторгуев. Или вдруг мы понимали, что один из героев, очевидно, должен быть героем-любовником. Но показывает он своих родителей, а девушек не снимает. Хотя мама сказала: «Тебе восьмая звонила, а двадцать вторая написала». Дальше задание простое: познакомиться с кем-то на улице. Попытаться исследовать эту тему. В какой-то момент герой совпадал с нашими ожиданиями, постановкой задачи. Открытия возникали благодаря интуитивному впечатлению от человека. То есть, грубо говоря, мы сами познакомились со всеми интересными людьми города Ростова. Самыми живыми, самыми активными. Ну, не со всеми, надеюсь, их больше. А сценарную канву, кстати, мы написали втроем, еще с Сусанной Баранжиевой.

П.Костомаров. Сценарий был, скорее, жертвой производственной необходимости. Метод был важнее. Мы понимали, что содержание привносят сами люди-герои. В чем-то наш поиск опирался на сюжет «Фальшивого купона» Толстого. Там была купюра, которая попадала в разные руки и таким образом провоцировала владельца на действия. Побуждала проявить характер. Один украл, другой убил, третий потерял. То же самое, по сути, происходит и с нашей камерой.

А.Расторгуев. В каком-то смысле в этом процессе заключен вызов условности как таковой. Снимая беспрерывный документальный нарратив, мы на самом деле вообще не занимаемся повествованием, драматургией, достоверностью, потому что определились: у нас они заложены изначально. Наоборот, мы преображаем, разрушаем эту принятую условность. У нас есть камера, которая никогда не выключается. У нас есть люди, которые все время снимают: направляют эту камеру на себя, что в принципе невозможно. Все это многообразие условностей растворяется в одной сверхзадаче, в одном вопросе, адресованном себе: «Кто смотрит?» Единственный вопрос, который всю эту цепочку условностей собирает и одновременно тут же стирает.

Т.Дондурей. Тогда скажите о критериях вашего кастинга. Что вы искали в этих людях, что находили, а чего, возможно, не нашли?

А.Расторгуев. Благодаря этому стиранию мы как раз и хотели найти ситуацию, к которой оказались бы не готовы. Мы ее искали. Момент выхода, перехода из зоны общечеловеческого томления вокруг запретных тем в зону непосредственного драматургического взаимодействия. Прямого и искреннего чувства. Вот я тебя люблю — я тебе это и говорю. Не люблю — тоже говорю. Возможности и способности вести открытый разговор.

П.Костомаров. Мы искали внутренне свободных людей. К нам приходит человек, от него плохо пахнет, и он рассказывает несмешные анекдоты. Мы даем ему камеру и говорим: «Если ты изменишься, ты нам неинтересен». Камера — страшная вещь, когда она включена, ты перестаешь быть собой. По себе это знаем. Мы искали людей, которые сильнее камеры. Могут ее включить и при этом не измениться.

«Мать», режиссеры Павел Костомаров, Антуан Каттин

А.Расторгуев. И они, таким образом, являются идеальными актерами. То есть степень их саморепрезентации, передачи своего состояния абсолютна.

П.Костомаров. Собственно, этого эффекта режиссеры классического кино добиваются от актера дублями, мучениями. Мы же мучительно отбирали самих героев. Наблюдали за ними, давали задания, чтобы они, в конце концов, своей органикой заполнили роль. Именно это — главное их достоинство — старались не потерять. Вот и все кино. А пафос эксперимента состоит в том, что мы готовы пожертвовать операторским светом и кранами, всеми гримерами, бухгалтерами и учебником Александра Митты. Изображение будет трястись, будет плохо слышно, будут адские композиции, незамазанные прыщи, весь брак, неаккуратность, все что угодно. Все, что вызовет инфаркт у профессионального кинематографиста. И ты, дорогой зритель, будешь через это пробираться, но ты об этом не пожалеешь, если ты хочешь настоящее, если ты хочешь жизнь. Профессионалы же, следуя всем рецептам, зачастую снимают кино, которое никому не нужно. Мы много от чего отказались, но структура фильма все же классическая: завязка, кульминация, финал, катарсис. Без нее не обойтись.

Т.Дондурей. Как вам кажется, сама постановка вопроса о том, что сегодня в искусстве есть что-то актуальное и неактуальное, еще имеет право на существование? После всех волн авангарда. Когда фестивали и выставки уже так или иначе растворились в мейнстриме. Конечно, у каждого автора свой путь и выбор. И все-таки.

П.Костомаров. Существует. Но, как вы сказали, для меня это внутреннее, индивидуальное ощущение. Смотришь кино и либо что-то чувствуешь, либо нет. Саш, может, ты ответишь на этот вопрос.

А.Расторгуев. В финале нашего фильма один из главных героев испытывает сильнейшее драматическое переживание и произносит классический монолог «дочеховского» театра в сторону. Шекспировский, гамлетовский монолог, не знаю, короче, «дочеховский», назовем его так. Говорит, что думает. Один. Сам с собой разговаривает. Этот прием в кино не просто невозможен, это предел пошлости для любой картины. Запредельная штука. Но мы использовали его. И это так прекрасно, достоверно, тонко по идее и исполнению у нас получилось, что этот эпизод заработал. То есть прием, который никогда не был актуален — ни в прошлом, ни, тем более, в нынешнем веке, — снова «ожил», стал актуальным в нашем конкретном произведении. Я уверен, что если художник имеет силы быть победителем, то он актуален. Ведь не существует актуальности Кремля или современной России. Есть актуальность сильного художественного высказывания. А сейчас идет война за актуальность нашего с Пашей киноэксперимента. На этой кухне. Или в соседней монтажной.

Т.Дондурей. Очень хочется его увидеть. Спасибо вам.

ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ:

«Смотри»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ТАМАРА ДОНДУРЕЙ

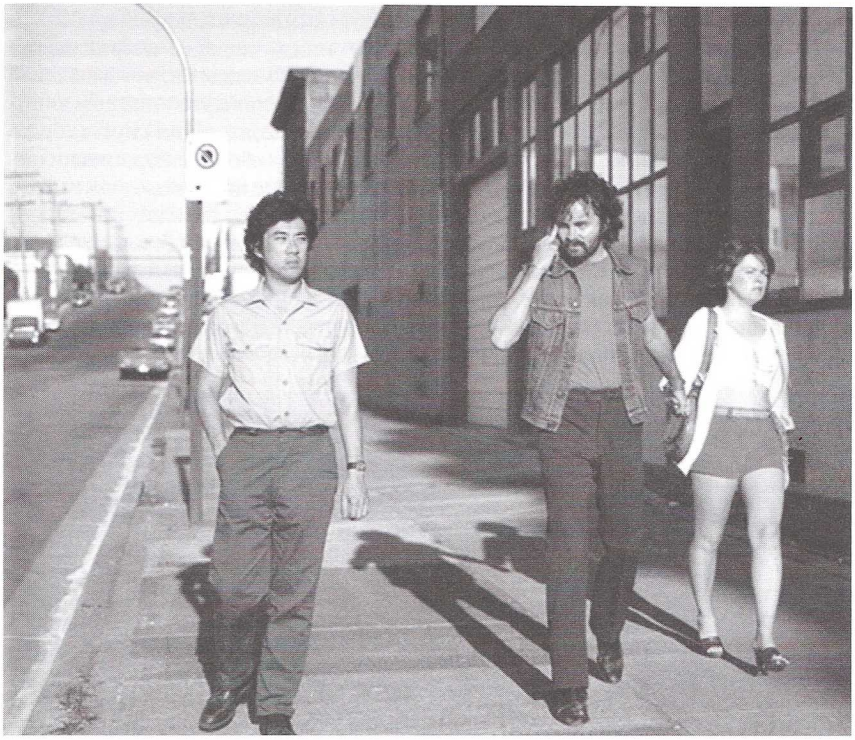
Тамара Дондурей. Сегодня все снимают всё. Воздух переполнен бесконечными образами. Как это обстоятельство повлияло на искусство фотографии? Что произошло с нашим восприятием?

Владимир Левашов. Ответ зависит от того, что мы возьмем за точку отсчета. Ну, к примеру, такой точкой может быть самая близкая к нам временная точка, когда фотография была еще совсем не такой, как сейчас, — лет пятьдесят, шестьдесят назад. При Картье-Брессоне, в пору «золотого века» фотожурнализма, с предпочтительным для той поры типом картинки, ее построением, оптикой. С тех пор все понятия, на которых основывалась фотография, были неоднократно сломаны, трансформированы. Как в идеологическом смысле, на уровне отношения к съемке, ее материалу, так и в смысле технологии (причем первое, второе и третье — вещи взаимосвязанные). По сути дела, шло постоянное расширение рамок того, что можно считать «хорошей фотографией». Вплоть до момента, пока абстрактно-формальных определений такой фотографии, «школьных» понятий о том, что хорошо и что плохо, вообще не стало.

Началось, наверное, с реабилитации неправильной, технически некачественной любительской картинки, того, что по-английски называется snapshot. В этой манере Роберт Франк в 50-х снял Америку, превратившись в кумира нескольких последующих поколений фотографов. А затем Уильям Эгглстон в 60-х адаптировал под свою авторскую образность цветную фотографию, считавшуюся тогда уделом коммерческой и дилетантской сферы интересов. Он отдавал свои пленки в печать в драг-сторах и, когда забирал готовые отпечатки, просматривал массу чужих изображений, всей той продукции, которую производили рядовые фотолюбители. Изучал все то, что прежде профессионалами считалось ошибкой, — непроизвольную композицию, эффекты технического брака, визуальные стереотипы. Короче, то, что именуется «оптическим бессознательным». Что, конечно же, было, помимо прочего, весьма дальновидно, поскольку именно тогда в богатой Америке сформировалась первая волна той неконтролируемой визуальной образности, которая сегодня ощущается как всемирный потоп.

А десятилетием-двумя позже фотография стала наконец одним из законных медиумов так называемого современного искусства. Того искусства, которое родилось из концептуализма и для каждого авторского действия требовало наличия аналитического элемента. Соответственно и любое фотоизображение было, хотя бы отчасти, фотографией о фотографии — о том, кто снимает и как: в каком отношении находится с объектом съемки, почему выбирает тот или иной видимый фрагмент, почему пользуется той или иной техникой и т.д. В подобной ситуации никаких табуированных зон остаться вообще не может. Дело здесь уже не в формальной или сюжетной цензуре, а в степени зрелости, скажем так, фотографического поведения. Мне кажется, что после этой тридцати-сорокалетней революции уже ничего принципиально и не менялось вплоть до сегодняшнего дня. Изобретение цифровой технологии просто реализовало, дало материальное воплощение всему тому, что уже произошло на интеллектуально-образном уровне. И та «смерть фотографии», о которой столько говорили в связи с появлением «цифры», на самом деле стала точкой ее вхождения во взрослый возраст.

В России нам это до сих пор осознать сложно, поскольку у нас вообще не было истории фотографии — только отдельные «славные имена» и никакой среды, достаточно плотной для полноценного развития. Сегодня, когда информа-



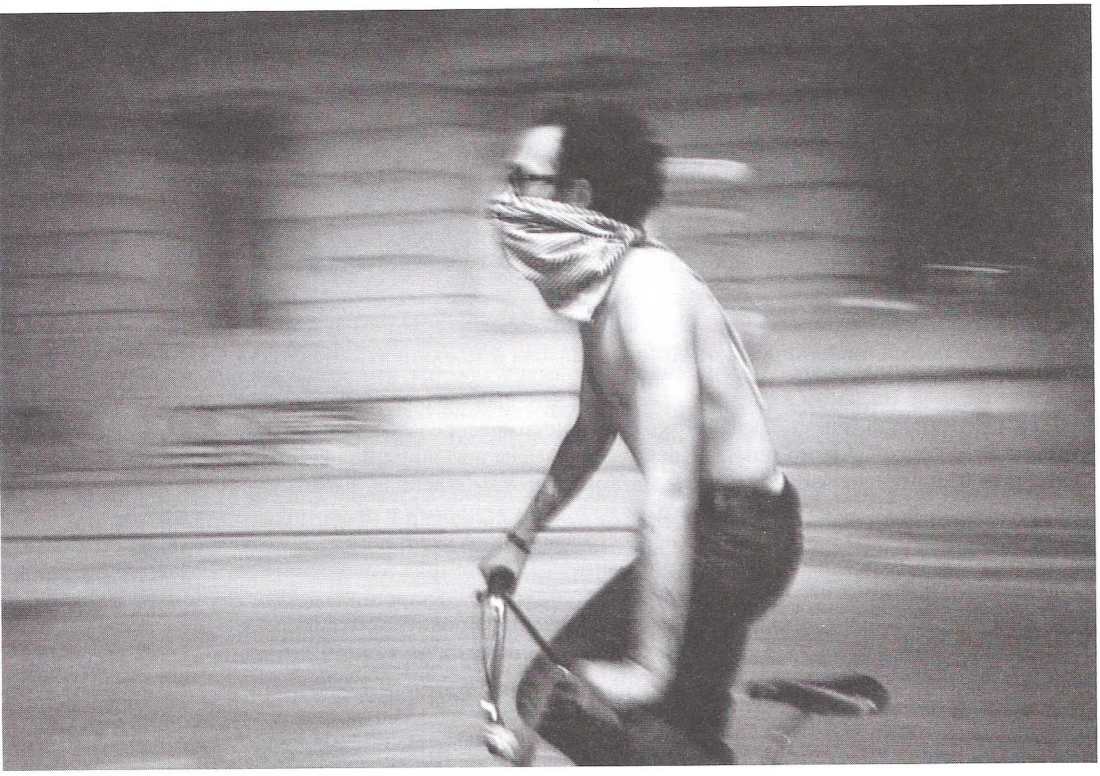
Джефф Уолл. «Мимика». 1982

ционно весь мир оказался доступным, нам с непривычки кажется, что там царит безнадежный хаос. На самом же деле это у *нас* нет критериев — но не тех, которые можно импортировать, как модные шмотки с миланских распродаж, а результата осмысленного персонального опыта. Пока наши идеалы архаичны, провинциальны. Нам нравится дошедшая до нас и многократно переваренная, переговоренная «классика». Но образцы прошлого, даже будучи великими и прекрасными, велики и прекрасны прежде всего для своего времени. А через него — и для нас. И создать что-то равное им через копирование, заимствование или поклонение невозможно. Потому что их авторы ориентировались на собственную реальность. Потому что вообще любое полноценное творчество ориентируется на реальность — сегодняшнюю, живую, зримую, слуховую, осязаемую, понятийную, экономическую, политическую и т.п. И в этом смысле всегда есть многоуровневый реализм, а не стилизация.

Т.Дондурей. Можно ли сегодня, глядя на какую-то фотографию, сказать: «Это современная фотография»? Или это уже, что называется, вопрос «из публики»? По каким, тем не менее, признакам пресловутый «дух времени» нулевых годов все же может считываться? Как, например, в фотографиях Родченко 20-х. Можешь назвать имена?

В.Левашов. Про нулевые мне вообще сложно сказать. Мне очень хотелось бы считать, что это мое личное заблуждение, но представляется, что ничего принципиально нового вообще за это время не произошло. Не только в фотографии — в искусстве. И что мы наблюдаем окончание предыдущего этапа: все было «сформулировано» еще в конце прошлого века, а сейчас приживается, идет в рост, превращается в коммерческую дичь, ну и т.п. А потом «дух времени» вообще проясняется лишь с исторической дистанции. Которая сегодня — по отношению к нулевым — еще не наросла... Да и, вообще, возможно ведь себе представить и такое, что десятилетие как таковое больше нельзя считать единицей исторической эволюции. Фотографических «манер» сейчас очень много, по большей части они являются модернизированными гибридами прошлых образцов. А с другой стороны, сегодняшняя фотография часто бывает, прости за пошлый парадокс, невизуальной или только отчасти визуальной. И чтобы ее правильно видеть и понимать,

нужно учитывать соответствующий контекст. Вот самый простой пример: Вольфганг Тилманс и Райан Макгинли. Последний из них — молодой американский фотограф, популярный благодаря изображениям голой молодежи, пребывающей в экстатическом состоянии на прекрасной природе. Внешне это — как бы хиппская фотография (если бы такая была), но несколько десятилетий спустя (будто бы не было эпидемии СПИДа, трагедий с наркотиками и т.п., похоронивших их утопию рая). А первый — то, из чего Макгинли чуть ли не полностью может быть выведен, хотя и с поправками на американскую специфику. На вид их работы могут быть очень похожи. Причем оба фотографа выглядят олицетворением «бьютификации» порока непрерывной съемки. Хотя Макгинли, как кажется, своим простецким психоделическим раем и исчерпывается. Что же касается Тилманса, то достаточно почитать одно-два его интервью, чтобы понять, что интеллектуально у него все устроено и органичнее, и сложнее.

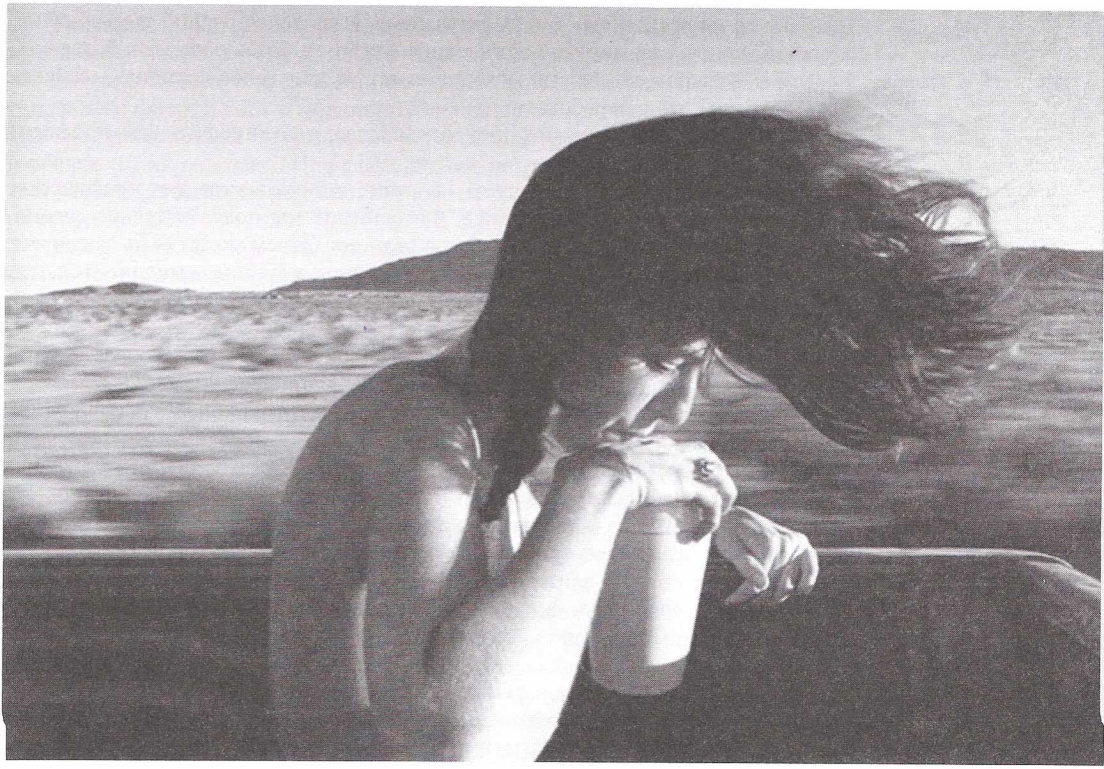


Райан Макгинли. «Сэм на Ground Zero». 2001

Или еще одна «икона» 80—90-х — канадский арт-фотограф Джефф Уолл. Удивительный персонаж, в личности которого соединился великолепный практик искусства и историк-теоретик, что, кажется, вообще немыслимым. Он — пример того, что, по его же собственным словам, ресурс фотографии не исчерпывается одной лишь историей этого медиума, а простирается вглубь, продолжает историю изобразительного искусства в принципе. Его фотография часто выглядит как совершенно «прямая», документальная, на самом же деле является кропотливой постановочной реконструкцией (занимающей, порой, годы непосредственного производства — от съемки до цифрового монтажа) определенного момента в прошлом, определенной визуальной ситуации. И основывается на анализе, так сказать, базовых ситуационных структур. Того, что когда-то, в съемке Картье-Брессона совпадало по времени с одним-единственным «решающим моментом». Картье-брессоновский случай совершенно не хуже уолловского, и оба они ориентированы на одну и ту же жизненную уникальность, но все-таки это два принципиально разных подхода.

Еще одна реакция на «правду момента» воплощена в практике американца Филиппа-Лорки Дикорсии, который устанавливает камеру и вспышку на людной городской улице и выхватывает отдельные лица-фигуры в толпе. Свет абсолютно кинематографически выделяет одного человека из множества, создавая в безличном потоке ощущение уникальности его индивидуальной частицы. Или это чисто технический эффект, только обусловленная им иллюзия? В этом, по сути, и вопрос без ответа данного фотографического акта.

Таким образом, за десятилетия в фотографии сформировалась свобода выбора, реальная возможность разнообразия — на техническом, стратегическом и индивидуально-вкусовом уровне. И сегодня равно «современной» может быть и контролируемая постановка вкупе с электронным монтажом, и осознанная спонтанность (дающая визуальный нарратив дневникового типа), и практика заимствования чужих изображений (столь же, сколь и их имитация) — все дело, как,



Райан Макгинли. «Волосы Дакоты». 2004

впрочем, и всегда, в результате. Нет единого критерия современности, единого критерия качества. Да, кстати, его никогда и не было, а была просто-напросто гораздо более строгая система внешних, принудительных правил. При этом критерии качества как были, так остались: это продуманность-прочувствованность манеры, сила результата. Другое дело, как нам самим их осознать, как ими пользоваться. На такой вопрос дать общий ответ принципиально невозможно. Все здесь основано на тренировке глаза и мозга на конкретных примерах.

Т.Дондурей. Ты говоришь об индивидуальных художественных стратегиях. Нет течений, «волн» в том смысле, в котором они существовали, формировались раньше?

В.Левашов. Да, речь о личностной, авторской фотографии. Я даже не говорю — художественной, поскольку эстетический эффект в фотографии, прямо состыкованной с визуальной реальностью, лишь элемент совокупного результата. Сейчас эпоха более свободная, но и более сложная. Когда единых правил больше нет. И раньше многое создавалось через их нарушение, сейчас же — тем более. Ни-

чему нельзя научить, поскольку научаются одному лишь набору клише, которые принимаются тем или иным автором, чтобы быть развитым и в конечном счете отброшенным в его индивидуальной практике. Конечно, сначала надо у кого-то учиться, и правила работают только в ограниченных областях, в ситуации тренинга, а в жизни мы все время сталкиваемся с более сложными случаями. То же самое и в фотографии.

И еще пара слов о «современности» и «актуальности». Давай вспомним, что в прошлом веке существовало два понятия современности. Одно выражено в слове «modern», другое в слове «contemporary». Modern — это идеологическое понятие, оно включает презумпцию прогресса, ориентацию не столько на сегодняшнее само по себе, сколько на новое, направленное в будущее: на «сегодня» как «образ» завтра. А contemporary современно иначе. Оно именно *со*временно, есть то, что сейчас, и в этом смысле выглядит своеобразным успокоением, умиротворением утопизма modern. Идеологический импульс в contemporary пригашен. Такое «современное» и есть актуальное. Или, если хочешь, злободневное, конъюнктурное, сиюминутно прикладное к чему-то более общему и более важному. В актуальном совершенно уже нет «завтра», одно голое «сегодня», «сейчас». С которым мы, типа, и работаем.

Т.Дондурей. Забавно, что этот процесс совпадает с фотографией как метафорой «остановленного мгновения».

В.Левашов. Совпадает, но только не стоит забывать, что фотографическое «мгновение» — вещь относительная. Фотоснимок мы подсознательно ассоциируем с мгновением, но на самом деле в этом последнем может быть заключено разное количество времени. В одном случае — часы, в другом — миллионная доля секунды. К первому относятся, скажем, фотографии кинотеатров Хироси Сугимото, который устанавливал камеру в зале и экспонировал негатив на протяжении всего фильма, получая, так сказать, его целокупный световой образ. Ко второму — снимок Гаролда Эджертона, демонстрирующий падение капли на поверхность жидкости, во время которого эта капля создает великолепную корону. Это совершенно разные миры. Как в физике, где есть наш «срединный» мир, а есть субъядерный и есть космическое мегапространство. Каждый из них управляется собственными законами, лишь малая часть которых соотнесена с нашим повседневным опытом. А ведь теоретически можно представить себе даже ситуацию, когда камера установлена за пределами нашей вселенной и экспозиция одного-единственного снимка длится все время существования этой вселенной — от рождения до смерти. Тогда фотографическое мгновение будет тождественно вечности и, следовательно, либо все актуально, либо само понятие «актуальность» излишне.

Т.Дондурей. В кино есть много маргинальных, периферийных режиссеров прошлого, которые странным образом становятся популярны именно сегодня. Их фильмы кочуют по специальным программам фестивалей. Есть в них что-то, что оказывается созвучно настоящему моменту, хотя законы этого процесса не очевидны. Происходит ли нечто подобное в фотографии? Или такая постановка вопроса не правильна, потому что слишком разные контексты?

В.Левашов. Ну и в фотографии существует подобная практика открытий и переоткрытий. На те же фотофестивали национальные участники постоянно привозят что-то «новенькое» для западного мира. Однако оно часто относится к теме экзотики, к потребности в «свежей крови».

Есть и хрестоматийные примеры постсмертных открытий. Может быть, самый известный из них связан с американцем Ли Фридлендером, который в 1960-х приобрел фотопластины 1910-х годов малоизвестного коммерческого фотографа Беллока (E.J.Bellocq), изображающие работниц сферы сексуальных услуг городка Сторивиля, а затем их напечатал. Есть и более сложные случаи. К примеру, современник Фридлендера Гарри Виноград оставил после своей смерти чуть ли не километры не только не напечатанных, но и не проявленных пленок. И кто знает, что там может оказаться? Я читал текст известного критика по поводу этого «потенциального Винограда», в котором обсуждалось, правомерно ли, в принципе, печатать то, что не напечатал сам автор. И можно ли будет считать это автор-

скими изображениями. Или еще знаменитый чемоданчик с негативами Роберта Капы, недавно наконец обнаруженный. Представим себе, что нечто подобное все же увидит свет, перевернув при этом чье-либо индивидуальное сознание, оказав влияние и на творчество его носителя. Сразу же возникнет вопрос: приписывать такое влияние Капе и Винограну или же исключительно современной реконструкции, неизбежной модернизации этих «скрытых образов» при их раскрытии? Не будет ли это подобно тому, как если бы сейчас, на основе ДНК какого-нибудь динозавра, восстановили живую особь — со всеми вытекающими последствиями для экологии...

Т.Дондурей. Если мощные агентства, скажем, как «Магнум», уже не представляют такого интереса, как раньше, если содержание традиционно локализуется в личностных практиках, то, возможно, появились какие-то новые — альтернативные групповым выставкам — формы презентации фотографии?

В.Левашов. Ну да, есть такая альтернатива, вполне общеизвестная: Интернет называется. Или же всякие цифровые носители, где фотография упакована в мультимедиальную форму. Поначалу все это вызывало восторг, сейчас же понятно, что в смысле информации изменения революционны, но заменой оригинального физического изображения виртуальные имиджи никогда не станут. И популярные теории об исчезновении разницы между копией и оригиналом, в общем-то, не работают. Опыт созерцания-потребления оригинала не только дает радость зрителю, но и является условием продуктивного влияния фотографа на его же коллег.

Здесь речь о той уже упоминавшейся разнице между тренажером-симулятором и «полевой», реальной практикой. Сегодня информационные технологии обеспечивают нам физический комфорт (иначе говоря, можно не отрывать задницу от кресла), но лишают личного опыта, подменяют богатство жизни ее иллюзией. Как в советское время «Клуб кинопутешественников» заменял реальный туризм. Правда, теперь мы понимаем, что и этот реальный туризм всего лишь паллиатив. Мало того что мы не получаем опыта полноценной жизни там, куда отправляемся, мы еще и места посещений выбираем по списку того, что модно в настоящий момент. К примеру, нам внушили, что Лондон — столица мира. И мы, как загипнотизированные, едем именно туда, а не в какой-нибудь городок в графстве Девон на том же благословенном острове и не в какую-нибудь деревню под Муромом, где, возможно, получили бы впечатления, более важные именно нам персонально. И так во всем.

Фотографы были носителями подобной «туристской» этики издавна. И на этом до сих пор основана профессия репортера: приехал-снял-отослал электронной почтой. Но арт-фотографы стали задумываться над правомерностью подобного поведения, над ценностью его результатов. И, бывает, сначала подолгу живут в том месте, которое снимают. Или вступают в длительные отношения с людьми, прежде чем сделать их портрет (и, добавлю, сохраняют такие отношения после создания вышеупомянутого портрета). Это как длительная выдержка, обеспечивающая иные результаты, нежели мгновенная: хочешь получить качественный результат — плати временем собственной жизни.

Другая проблема, что этот качественный результат затем потребляется обществом, членов которого убедили в отсутствии разницы между оригиналом и репродукцией. Про антиквариат все знают, что там сплошные сокровища, которые надо видеть вживую. Что же до сегодняшнего искусства, а тем более фотографии, здесь все иначе. Мол, фотография и есть репродукция, об этом еще Вальтер Беньямин написал. А подобное клише не лучшим образом действует на фотографов очередных молодых поколений, которые, в свою очередь, продуцируют вкусы собственной публики. И вот уже какие «бриллианты» ни покажи, без подсказки и рекламы никто их не заметит и не оценит.

Т.Дондурей. Зрение замылено, люди не хотят или не могут увидеть?

В.Левашов. А люди вообще, как правило, ничего не видят. Глаза наши закрыты. Совсем. В лучшем случае присутствует специализированное зрение. В своей профессии вижу и понимаю, потому что научили, — хотя и совершенно не обязательно, что сам вижу, а не по выученным стандартам. А за профессиональными

пределами собственное зрение-ви́дение — вообще редкое исключение. Потому-то художники, фотографы потенциально и являются теми людьми, зрительный опыт которых столь ценен для всех нас. Потребности в нем мы вроде бы и не ощущаем, но убери такой опыт, и все полетит в тартарары. Как если вырубить леса Амазонии, которые подавляющая часть человечества живьем не видела и никогда не увидит.

Кстати, о художниках и фотографах: совершенно не зря я здесь употребил слово «потенциально». Потому что и в этой человеческой среде, как и в прочих, по большей части действуют стереотипы, а индивидуально сильная способность к зрению — редкость. Как нам увидеть то, что видят они, их глазами, а еще лучше — собственными, самим приобрести этот опыт? Ответ прост до невозможности. Если действительно хочешь — смотри, учись смотреть, потраться на свое заветное желание. Все, что видишь, — твое, ну а если на большее не способен — извини.

Но все это имеет отдаленное отношение к системе функционирования искусства как массового товара и зрелища. Тут собственные законы, отдельные от тех, о которых мы говорили. Успех создается, имена делаются по отработанным технологиям, которые сами по себе — отдельное искусство. И в этом контексте великим считается тот автор, которого кураторы с именем показали в топовых музеях, о котором главные критики написали статьи, работы которого стоят весьма определенного количества денег и т.д. Причем это не «язвы капитализма», а следствие человеческого устройства как такового. Иначе мы не можем, иначе наступит хаос.

Т.Дондурей. Удивительно, что ничего не меняется.

В.Левашов. Да, это вывод. Понятно, конечно, что невежество — это не мать ясновидения и школа необходима. Но дальше-то надо уже самому. Проблема эта не художественная, а экзистенциальная. И если смотреть на дело в таком общеэкзистенциальном ракурсе, то ясно: есть искусство как профессия, а есть как уровень мастерства. И здесь уже другой парадокс: мы обнаруживаем, что сложна не сложность, а простота. И чем качественнее продукт, тем на вид проще, а все его составляющие скрыты.

Я как-то смотрел фильм об очень странных для нас японских искусствах. И один из сюжетов в нем был о точильных камнях. Некоторые такие камни, созданные большими мастерами из материала, добываемого в строго определенных местах, считаются национальными сокровищами. И когда плотник, заточивший лезвие рубанка на подобном камне, снимает стружку, то она тонка буквально до полупрозрачности. Что может быть проще и чудеснее такого точильного камня? И что может быть лучше простой и точной фотографии, которая работает, как очищенное топливо?

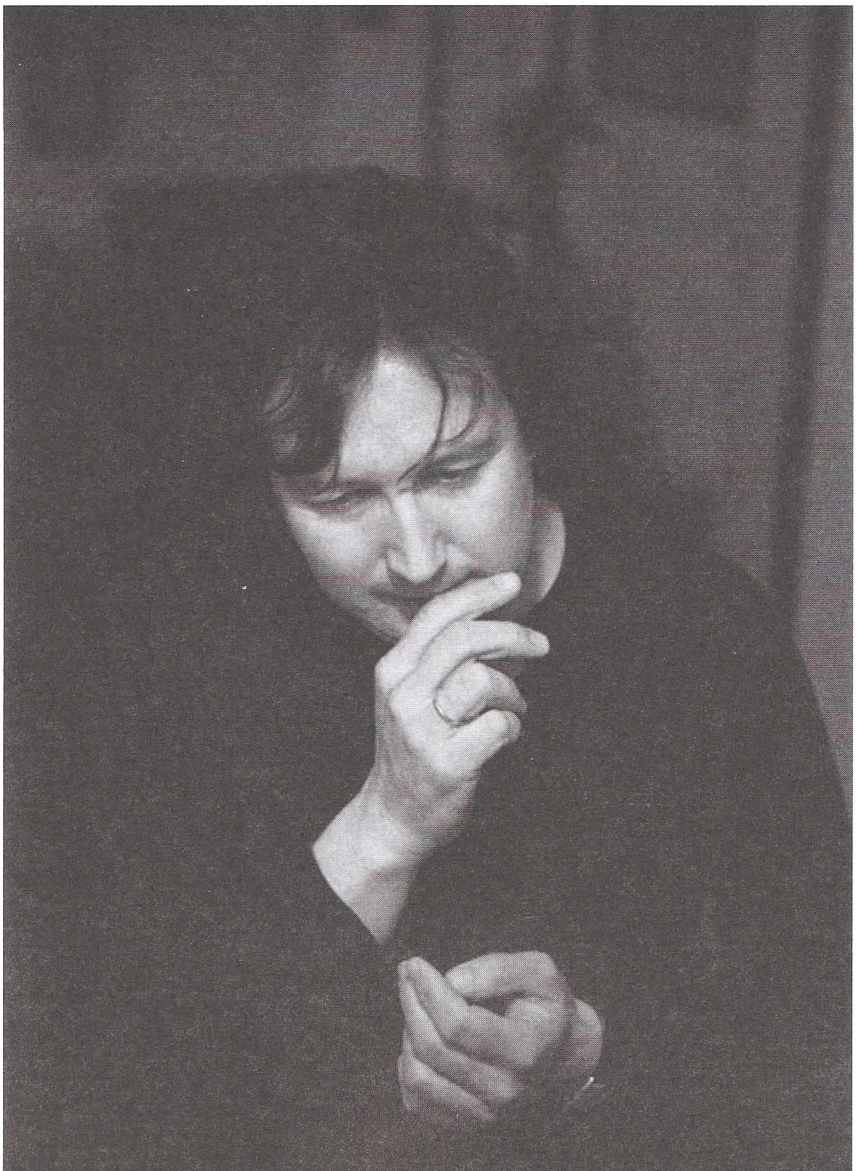
АЛИШЕР ХАМИДХОДЖАЕВ:

«Пусть будет Беккет»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА ПАИСОВА

Елена Паисова. Какой смысл вы вкладываете в понятие «актуальность»? Пользуетесь ли вы этим словом в жизни?

Алишер Хамидходжаев. Принято считать, что актуальное — это все новое, а я не считаю себя сторонником этой новизны. Но я бы не сказал, что для меня современное, новое и актуальное — понятия синонимичные. Актуальными я считаю какие-то определенные вещи, не обязательно новаторские.



Алишер Хамидходжаев

«Все умрут, а я останусь», режиссер Валерия Гай Германика

Е.Паисова. А как вы реагируете, когда вас называют актуальным, модным, востребованным?

А.Хамидходжаев. Я этого всего не осознаю, так что для меня это лишь слова. Нужно просто работать, и когда работа получается, получаешь удовлетворение. А все эти ярлыки — некрасиво и несущественно.

Е.Паисова. Можно ли сказать, что, снимая, вы руководствуетесь лишь интуицией?

А.Хамидходжаев. Безусловно, какая-то часть работы происходит на чисто интуитивном уровне. Я долгое время занимался неигровым кино, а это, по-моему, самое замечательное, что вообще есть в кинематографе. И вот там нужно работать очень четко, просчитывать, снимать с первого раза, а если не вышло, то всё, можно расходиться по домам.

Е.Паисова. Существует ли особое ви́дение оператора? Нужно ли тренировать глаз? Меняется ли ваш подход в работе в зависимости от внешних изменений в самой жизни?

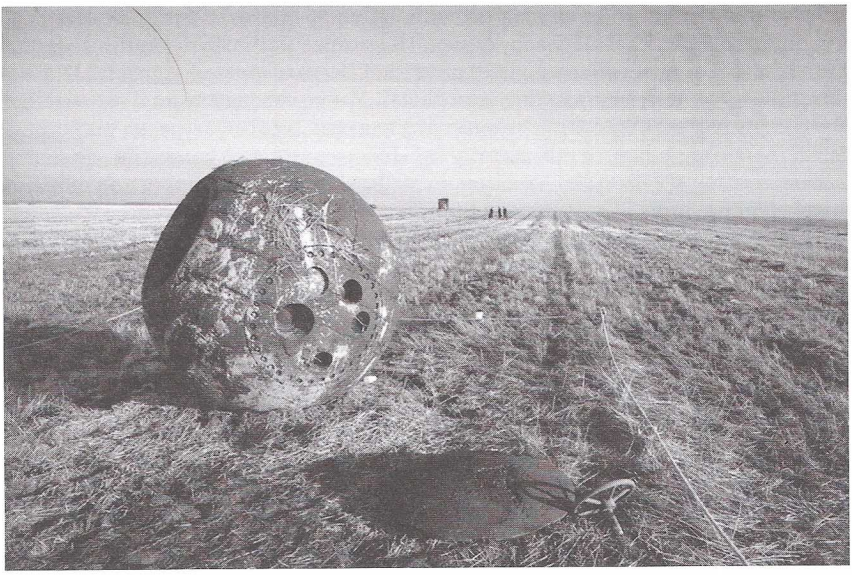
А.Хамидходжаев. В принципе нет. Эрик Булатов говорил, что у каждого реальность своя, она формируется в сознании каждого человека. И я создаю свою реальность, мне хочется, чтобы она была поэтической.

Е.Паисова. Проводите ли вы параллели с живописью, когда работаете над картинами? Что вам ближе — фотография или живопись?

А.Хамидходжаев. Мне ближе живопись. Но интересно, что в 20-е годы прошлого века, когда искусство фотографии развивалось и искало разные направления, оно все равно в большей степени основывалось на оптических и живописных принципах. При этом американская фотография считалась более реалистичной, чем европейская.

Е.Паисова. Для вас важна реалистичность в том, что вы делаете?

А.Хамидходжаев. Не думаю. У меня какие-то другие ориентиры. Для меня, например, невероятно актуальными являются документальные фильмы Александра Сокурова, Марцеля Лозиньского, игровые картины Пьера Паоло Пазолини. Они будут актуальны всегда. Во всех этих работах исследуется человек, что всегда интересно, важно и ценно, а потому и актуально. Что касается игрового кино, в нем я не хотел бы следовать неким общим тенденциям, хотя не знаю, насколько сейчас можно говорить о них. Сейчас, мне кажется, каждый идет по какому-то индивидуальному пути, хотя, несомненно, есть определенные клише. Я направляю свои усилия на исследование человека, хочу создавать его портрет. Важно не просто показать героя внешне, нужно наблюдать за ним, присматриваться, а уже потом снимать. В игровом кино все это делать проще, потому что есть профес-



«Бумажный солдат», режиссер Алексей Герман-младший

сиональные актеры. Но, тем не менее, хочется, чтобы люди на экране были живыми, а не пластиковыми, как пакеты. Конечно, нужно время, чтобы пообщаться с человеком, понять его, посмотреть на него со стороны, хорошо все обдумать. Но, мне кажется, это все и так понятно, я говорю довольно очевидные вещи.

Е.Паисова. Но это ведь важные вещи, не все о них задумываются. А если говорить, например, о фильме «Все умрут, а я останусь», о его стилистике: этот сверхнатуралистичный реализм — тоже способ исследования человека?

А.Хамидходжаев. Конечно. Просто у Валерии Гай Германики были определенные представления о том, как она хотела бы видеть свою картину. Она обозначила некие контуры, следуя которым мы и снимали, существовали внутри заданных ею критериев. Договорились снимать длинными планами, а они требуют определенной выстроенности, четкой подготовки, потому что это имеет непосредственное отношение к реальности. Собственно, длинный план — это основной предмет реальности, живое время, и мы должны были сделать его интересным. Сериал «Школа» снят в той же манере, но в этом случае работать намного сложнее, поскольку период съемок каждой серии строго ограничен, а экранное время не поддается такому ускорению, такой манере выстраивания. В полнометражной картине длинный план не был самоцелью, а в сериале он ею стал, и некоторые художественные аспекты сразу потерялись. В рамках сериала нет возможности пристально вглядеться в человека. Ты ограничен планом съемочного дня, который нужно во что бы то ни стало выполнить, произвол исключен. Может, режиссер искала что-то, снимая этот проект, готовилась к какой-то следующей работе, к новому этапу. Несомненно, Валерия знает, что делает, она пребывает в состоянии постоянного поиска чего-то нового. Она просто делает то, что хочет, и это само по себе прекрасно. Но в то же время ее творчество я бы не назвал очень актуальным. В последнее время появилось несколько ярких фильмов о школе, они получили признание в Европе — например, французский «Класс» или эстонская картина с таким же названием. У каждого фильма свой зритель, и в зависимости от того, кто смотрит, актуальными могут становиться совершенно разные вещи. Я по натуре идеалист, и потому мне творчество Германики не очень близко.

Еще один пример актуального — для меня — кино «Сумасшедшая помощь» Бориса Хлебникова, мне этот фильм кажется наиболее интересным из всего, что снимается про современную жизнь.

Е.Паисова. Не кажется ли вам, что сейчас существуют два полюса — либо «пластиковое», искусственное кино, либо натуралистичное, грубое, жесткое, которое часто снимают молодые режиссеры?

А.Хамидходжаев. Я бы не стал так категорично разделять. Хотя... Вот недавно я работал со Станиславом Говорухиным. Посмотрел монтаж его картины «В ритме джаза». Это просто фантастическое кино! Легкая, светлая картина. И я понял, почему он так резко критикует молодых. У него совершенно другое ви́дение. В его картине у всех героев правильная русская речь, а ее сейчас редко услышишь. И все в ней так романтично, потому что Говорухин и сам романтик, он любит жизнь, музыку, и в фильме — весь он. Если бы зритель, для которого он снимает, ходил в кинотеатры, картина стала бы просто хитом. Но затащить его туда сложно. Отчасти поэтому мы и снимали фильм в таких светлых тонах — смотреть ее будут главным образом на DVD, по телевизору. Не то чтобы я расхваливаю эту работу, потому что я ее снимал: я искренне считаю ее актуальной. Прекрасно, что такие разные фильмы — и жесткие, про грубую реальность, и совсем легкие и светлые — по-своему отражают жизнь во всех ее проявлениях.

Е.Паисова. Но фильмы молодых режиссеров действительно производят гнетущее впечатление...

А.Хамидходжаев. Мне так не кажется. Просто у режиссеров сегодня такое ви́дение, оптика такая. Например, Николай Хомерики в обычной жизни очень светлый человек, но в работе он совсем другой. У него невероятно высокие про-

«Все умрут, а я останусь», режиссер Валерия Гай Германика

фессиональные требования. И в нем постоянно идет напряженная внутренняя работа.

Так вышло, что когда я услышал название «Сказка про темноту», мне захотелось сделать все наоборот — снимать не сказку, а реальность. Мне кажется, нельзя снимать жесткую реальность, если фильм должен быть реалистичным. Иначе получится просто ужасно. Реальность в драматургии не должна полностью совпадать с видимой реальностью, с визуальным образом, с картинкой. В каждом случае изображение нужно выстраивать по-разному, использовать разнообразные пластические средства — они могут быть современными или несовременными. Прежде чем начать снимать, нужно четко определить для себя, что и как нужно делать.

Е.Паисова. То есть вы за подход от противного?

А.Хамидходжаев. Думаю, да. Нужно всегда подходить к материалу очень внимательно, четко разграничивать для себя некие области. Реальность видимая, помноженная на реальность пластических и художественных элементов, которые ты используешь, даст в итоге жуткий концентрат. Подлинная — реальная — реальность — это масло масляное. Может, я слишком просто для себя это объясняю, но такова моя точка зрения. Все это находит отражение и в технической стороне работы — в подборе объективов, света, объектов съемки. Когда я готовлюсь к фильму, специально подбираю всю технику для конкретной цели, причем так, чтобы все работало наоборот, на противоходе. И тогда получается, что реальность, от которой ты как бы пытаешься уйти технически, начинает работать еще сильнее. Грубо говоря, надо ходить вокруг — и придешь туда, куда надо.

Но, конечно, многое зависит от того, как сам режиссер видит реальность. У Алексея Германа-младшего все совсем иначе, все сделано так, как он хотел, то же и с Говорухиным, и с Германикой. Но в любом случае работа оператора должна быть органична картине, а не идти вразрез с ней. Каждый раз все обсуждается с режиссером, решения принимаются совместно, чтобы потом, в процессе съемок, не возникало претензий и фатальных разногласий, которые могут навредить фильму.

Е.Паисова. Если снимать реальность нереалистично, может в итоге получиться гротеск, абсурд.

А.Хамидходжаев. Ну и пусть! Это даже хорошо. Пусть будет Ионеско, Беккет, это и прекрасно. Абсурд обостряет реальность, делает ее более правдоподобной. Выбирая такой путь, ты еще больше подчеркиваешь саму реальность. Помню, я снимал с Сергеем Дворцевым фильм «Хлебный день», который получил приз кинофестиваля в Нионе «За лучшее воплощение Сэмюэла Беккета на экране». Хотя это социальное кино, по форме оно может быть вполне абсурдным. Да и жизнь сейчас вообще абсурдна, много всяких несоответствий.

Е.Паисова. Есть ли операторы, на которых вы равняетесь, которых считаете для себя идеалом?

А.Хамидходжаев. Мне очень нравятся работы Юрия Ильенко, созданные в период, когда он снимал с Параджановым: у него потрясающая, очень поэтическая камера. Конечно, мне нравятся и французские операторы, например Рауль Кутар, работавший с Годаром, и другие. Они и сейчас снимают, и не менее прекрасно, чем раньше. Это настоящая классика.

У Нестора Альмендроса есть целый трактат о том, как снимать без искусственного света, в нем он говорит, как можно использовать естественное освещение. Конечно, свет все равно идет извне, но сложная операторская задача состоит в том, чтобы сделать этот свет как можно более естественным. Например, Павел Лебешев снял первый фильм Андрея Смирнова вообще без искусственного освещения. Режиссер искал именно того, кто сможет это сделать, и Лебешев справился. Но мало кто знает, какой труд за этим стоит. Мне вообще очень нравится творчество Лебешева, его подход, его манера. Взять хотя бы «Родню» — там камера работает просто изумительно.

Е.Паисова. Есть ли в вашей профессии какие-то железные правила, которым непременно нужно следовать, или же всё, скорее, диктуют интуиция и требования конкретного фильма?

А.Хамидходжаев. Думаю, каждый сам создает себе правила, исходя из собственного понимания изобразительного искусства. Но есть и некие непреложные правила. Известно, например, что черный цвет как некая самостоятельная постоянная величина должен держать экран, работать. Это довольно узкоспециальная деталь, но она играет важную роль в визуальном построении картины. Трудно сформулировать все словами, потому что когда остаешься один на один с камерой, многое уже зависит от интуиции. И я думаю, что та школа, которую я прошел в неигровом кино, научила меня многому, в том числе ориентироваться в пространстве. Могу даже сказать, что я стремлюсь делать фильмы на грани игровых и неигровых. С другой стороны, мне нравятся и масштабные постановочные картины, когда на экране много людей. Но это, конечно, требует большого профессионального мастерства — снимать массовые сцены так, чтобы наполнить их, сделать по-настоящему живыми, яркими, а не бутафорскими.

Виктор Алимпиев. «Чей это выдох?», 2007

Е.Паисова. Как вам кажется, может ли быть произведение, актуальное по содержанию, облечено в совершенно неактуальную форму? Или содержание определяет все и форма в данном случае не так важна?

А.Хамидходжаев. Думаю, все держится на соподчинении, взаимозависимости. Форма должна следовать за содержанием, во всяком случае, стремиться к этому, как к идеалу. Мне кажется, одно непременно влечет за собой другое. Если режиссер не может найти нужную форму, это непременно скажется и на содержании — на выборе героев, интерьеров, костюмов, на построении диалогов.

Е.Паисова. Обсуждают ли сейчас кинематографисты новые формы, которые были бы более актуальными в современном кино? Говорят ли о новом киноязыке?

А.Хамидходжаев. Сейчас разговоров о киноязыке как таковом очень мало в нашей среде. Все, в основном, начинают обсуждать социальный план, значимость того или иного сюжета. А эстетические принципы, основные элементы, приемы профессиональной технологии, поиска киноязыка остаются чем-то неизменным, их нужно просто знать. Сейчас такое время. В период «новой волны» французские режиссеры что-то открывали, изобретали, нарушали установленные правила. Но то поколение кинопрактиков вышло из теоретиков кино, из журнала Cahiers du cinéma, и этот опыт дал режиссерам возможность совершить переворот в киноискусстве.

Е.Паисова. Поколение молодых отечественных режиссеров сегодня сравнивают с «новой волной». То есть можно сказать, что они тоже создают некий свой киноязык, балансируют на грани реальности и вымысла, правды и неправды, создают картины на какой-то неизвестной территории, которая, с одной стороны, похожа на нашу жизнь, а с другой — нет.

А.Хамидходжаев. Да, возможно. Но я не вижу, чтобы режиссеры часто обсуждали именно киноязык. Это же незыблемая основа всего процесса, в том числе основа построения кадра как кинематографической единицы. Конечно, есть какие-то новаторские, свежие приемы, но все это решается в рамках каждой отдельной творческой лаборатории, киногруппы.

Е.Паисова. Как вам кажется, у вас есть свой особый стиль?

А.Хамидходжаев. Не думаю. Все всегда рождается в поисках, в процессе. Каждый раз нужно в каком-то смысле заново изобретать киноязык. Прочитав сценарий, я никогда не решаю с ходу, как буду снимать. Вообще, я думаю, что не умел и до сих пор не умею снимать кино. И каждый раз берусь за проект с противо-

речивым чувством — может, получится, а может, нет. Потому что все это лежит больше в области чувств. Нужно суметь почувствовать материал, а затем понять, как с ним работать. Необходимо высчитывать, выстраивать, чтобы результат получился достойный. Но в то же время результат по-настоящему известен лишь самому режиссеру, только он знает, что снимает, только он видит картину как некое целое. Оператор — узкая специализация, локальное, конкретное занятие, хотя я ни в коей мере не умаляю это искусство. Но все рождается в совместной работе. Оператор и режиссер могут сутками просто ходить за человеком, а в итоге выйдет что-то удивительное, что будет соответствовать изначальному замыслу режиссера.

Е.Паисова. Стараетесь ли вы в своей работе избегать так называемых «красивостей»?

А.Хамидходжаев. «Валютных планов»? Думаю, когда этого не требуется, то не стоит к ним стремиться, нужно просто о них забыть. Обычно это чувствуется по построению кадра. Надо включить в себе какие-то механизмы, чтобы отказаться от явных красот. У операторов, действительно, есть такое особое качество — им все время хочется снять красиво. Но нужно учиться собой управлять, чтобы видеть, где это уместно, а где нет. Сейчас многие режиссеры как раз не хотят, чтобы было красиво, у них свое понимание красоты. Они, может, и в музее ни разу не были, и с книгой в руках я их никогда не видел, и тем не менее снимают очень интересное, особое, глубоко личное кино. Абсурд какой-то.

«Бумажный солдат», режиссер Алексей Герман-младший

Е.Паисова. Может, как раз поэтому у них так и получается снимать — они сами изобретают для себя понятия «красота», «гармония». И насмотренность и начитанность им здесь не мешают?

А.Хамидходжаев. Да, но, с другой стороны, все ведь уже давно изобретено. И с «новой волной» все изобретения в кино фактически закончились.

Некоторые режиссеры могут заявлять, что не хотят красоты в привычном ее понимании. Но при этом в отсутствии красоты тоже можно найти свою прелесть — нужно просто увидеть другие пути. Не обязательно делать копии картин Брюллова, можно найти что-то свое.

Вообще, кадр — очень специфическая вещь, синтетическая, здесь можно все соединять, привносить в него все достижения мировой культуры — музыки, живописи, скульптуры... Это идеализированное представление, конечно. Но белое полотно экрана невозможно обмануть, пытаясь выдать нечто уже использованное за свое собственное открытие.

Многое зависит от личных предпочтений режиссера. Герман-младший, например, снимает в основном «в режим», после заката, когда дневной свет уже угасает и остается только отсвет в небе. Получается, конечно, невероятно красиво. У него, кстати, собрана в ноутбуке огромная коллекция репродукций картин, и он часто к ним обращается.

А Говорухин, наоборот, никогда при таком свете не снимает, потому что он не знает, что такое «режим», — он из Одессы, и там такого явления вообще нет.

Е.Паисова. А вы сами думаете о живописи, когда снимаете?

А.Хамидходжаев. Да, каждый раз вспоминаешь разных художников, работы которых, как мне кажется, отражают тему фильма, его стилистику. Очень мощная вещь — орнаменты разных культур, народов. Там есть какие-то очень важные стилистические элементы: ритм, соотношение цветов. Их можно долго изучать и потом применить в работе, с точки зрения формы и цвета.

А вообще, в плане искусства я довольно старомоден, мне нравятся классические произведения.

Е.Паисова. А как вы относитесь к современному искусству?

А.Хамидходжаев. Я хожу на выставки современного искусства, и кое-что кажется мне интересным. Например, мне очень нравятся работы Виктора Алимпиева. То, что он делает, — нечто невероятное в плане качества, владения мастерством. И его творчество мне кажется очень актуальным сегодня. Понятие «мастерство» мне вообще кажется сейчас очень важным, определяющим. И современное искусство, я бы сказал, тоже базируется на нем. Если, скажем, режиссер талантлив, он будет создавать и потрясающие видеоработы, инсталляции. Меня привлекает оригинальная форма. Если произведение талантливо по форме, оно поражает, приводит в трепет.

Очень интересен документальный фильм Александра Шейна и Евгения Митты «Виноградов и Дубосарский: картина на заказ». Это настоящее исследование творчества художников, режиссеры показали, как они работают, как создают свои огромные полотна, написанные как бы по соцзаказу.

Е.Паисова. Не кажется ли вам, что сейчас художники часто используют оригинальную форму, за которой нет никакого содержания, делают некий фасад, который и называют «искусством»? Возникает ощущение пустоты, которая судорожно пытается чем-то прикрыться.

А.Хамидходжаев. Да, есть и такое. Часто, кроме формы, ничего нет. В драматургии это тоже встречается.

Е.Паисова. Возможно, это связано с общей неупорядоченностью, с хаосом, который царит в обществе, в искусстве. Многие говорят, что это переходный этап, для которого характерны неизвестность, постоянные сомнения. А вы думаете о том, каким станет искусство в ближайшем будущем?

А.Хамидходжаев. Честно говоря, не думал об этом. Может, когда этот процесс брожения достигнет определенной точки, появится острое ощущение, что нужно нечто новое, и естественным образом наступит некий новый этап развития. Мне все же хочется, чтобы в искусстве вновь появились простые, ясные формы. В наше время смещаются какие-то важные акценты, но я бы не хотел, чтобы они окончательно сместились. Думаю, изначально все акценты и приоритеты были расставлены правильно, в соответствии с человеческими ценностями. Просто сейчас в этой якобы неразберихе они видоизменяются, но столь резко пересматривать все, я уверен, не стоит. Какие-то важные ценности все равно остаются и должны сохраняться, хотя бы и в небольшом кругу людей.

Говоря о простых формах, я не имею в виду упрощение, примитив. Есть так называемые «прямые» фильмы, где используются клишированные эмоциональные схемы, они действительно пусты и грубы. К настоящей простоте нужно очень долго идти, много работать, чтобы достичь ее. Иначе получится прямолинейно, скучно, ужасно пошло. Лучше уж снимать сказки, красивые сказки, они более правдивы, чем «прямые» фильмы, где простота всегда ложная, надуманная. Ведь простота ценна совершенно другим. Например, потрясающая картина «Белая лента» Михаэля Ханеке очень проста по форме. Но режиссер буквально вынимает из зрителя все, выворачивает его наизнанку. И человек понимает, что зло, которое режиссер исследует, — нечто вселенское, укорененное в каждом из нас. При этом на экране почти ничего не происходит: кто-то едет на велосипеде, кто-то куда-то идет, дети гуляют во дворе. Все это передано в изумительных черно-белых кадрах. И операторскую работу тут не назовешь выдающейся, но она существует не сама по себе, а тесно сплетена с самим фильмом, живет внутри него, она спрятана. Из этого искусного переплетения глубинного смысла и изображения и рождается катарсис.

БОРИС БЕРНАСКОНИ:

«Архитектура — это пространственный рэп»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ АЛЕКСАНДРА НОВОЖЕНОВА

Александра Новоженова. Эпохи в архитектуре в значительной мере характеризуются типологией построек. К примеру, XIX век был веком вокзалов и мостов. А что можно сказать о строительной типологии сегодня?

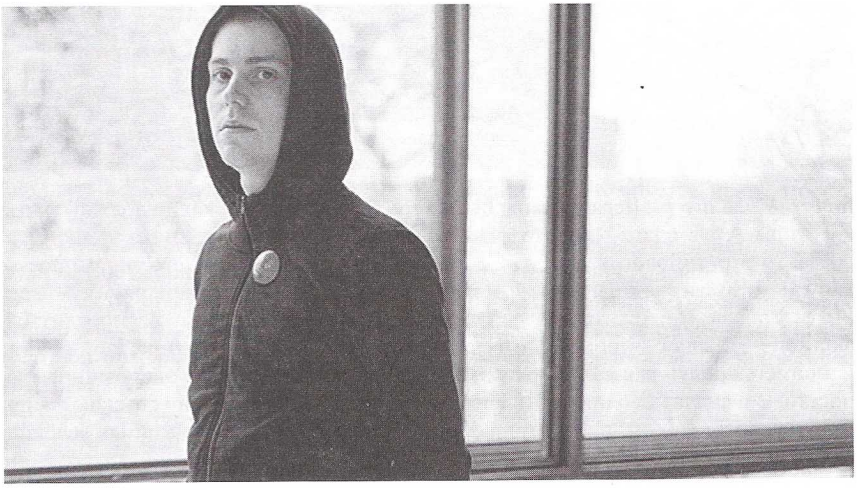
Борис Бернаскони. На мой взгляд, пришла пора типологии гибридов. Это можно сравнить с гибридным автомобилем, где соседствуют два типа двигателей — электрический и бензиновый. То же самое с постройками. Сегодняшние здания многофункциональны; это отвечает вызову времени — позволяет более оперативно реагировать на изменение запроса: время течет быстрее, и бизнесы открываются и закрываются быстрее, чем десять лет назад. Если десять лет назад бизнес-планы составлялись на пять-семь лет вперед, то сегодня — не далее чем на два-три года. Иначе говоря: контент — это софт, который наполняет оболочку-хард; то и другое меняется в зависимости от изменения потребностей.

А.Новоженова. То есть при строительстве изначально учитывается, что функция данного объекта не постоянна, она будет меняться несколько раз за время жизни здания?

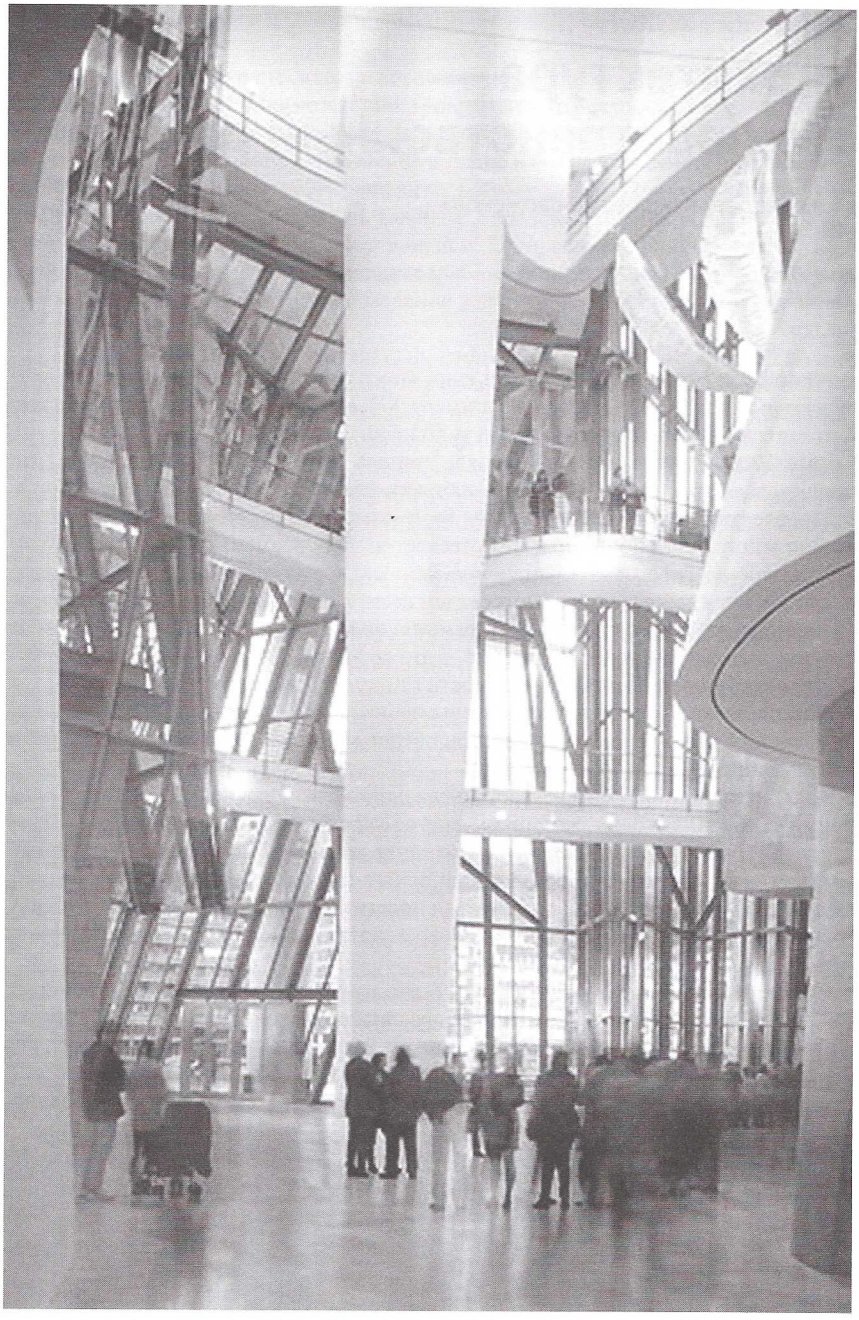
Б.Бернаскони. Во всяком случае, такова ближайшая перспектива. Возьмем для примера музей. Сегодня это совсем другое учреждение, чем в XIX веке. Сегодняшний музей функционирует как Интернет, который быстро реагирует своими программами, экспозиционной концепцией, а также дополнительными «утилитами», которыми могут воспользоваться посетители, — от кафе до кинопоказов. Поэтому внутренняя архитектоника современного музея подвижна, залы часто переоборудуются.

А.Новоженова. Создается впечатление, что музей предоставляет современному архитектору оптимальную возможность реализовать свои фантазии.

Б.Бернаскони. Я могу объяснить, почему так происходит. Здесь мы как раз напрямую выходим к разговору о типологии. Дело в том, что у музея жесткой типологии нет. В офисах или жилых помещениях все жестко структурировано:



Борис Бернаскони



Музей современного искусства в Бильбао. Интерьер

понятно, какого размера должны быть коридоры, понятно, какие должны быть квартиры. А благодаря тому, что музей развивается динамично, информационная среда, то есть типология, в нем не обозначена. Типологии каждого вновь проектируемого музея связаны с двумя вещами: с тем, что там выставляется, и тем, как это выставляется. Архитектор получает возможность по-своему распорядиться формой — главное, чтобы она отвечала тому и другому. Вот Фрэнк Ллойд Райт, например, придумал в нью-йоркском музее Гуггенхайма систему экспозиции, где посетители сначала поднимаются вверх на лифте, а потом плавно спускаются по пандусу вниз пешком, просматривая всю экспозицию. Этот принцип обусловил форму музея, который стал эталонным.

А.Новоженова. Да, но сейчас строятся музеи по тому же типу — например, Музей современного искусства в Бильбао Фрэнка Гери или Новый музей архитектурного бюро SANAA в Нью-Йорке: они выглядят как музеи-объекты, когда внешний вид нам ничего не говорит о «контенте», как вы говорите. Здания становятся иконами, самостоятельными объектами.

Б.Бернаскони. Это заслуживает отдельного разговора. Сегодня архитектура стала своего рода игрушкой для общества, и началось это как раз с архитектуры как шоу. Речь идет об индивидуальности архитектора. Есть авторы-эксгибиционисты, для которых важна внешность, оболочка, и они строят дом, как скульптуру. А есть авторы, которые хотят вникнуть, разобраться и строить так, чтобы форма все-таки следовала функции. Я сторонник второго пути, когда сам музей не является объектом экспозиции, а, напротив, его программа является объектом дизайна. Вот музей Фрэнка Гери в Бильбао является примером обратного. Выставить там ничего невозможно, потому что там все кривое, косое, а сами объекты настолько трансформируются этим сложным пространством, что воспринимать их непосредственно ты не можешь. Между прочим, Новый музей в Нью-Йорке как раз обладает вполне качественными экспозиционными характеристиками. Там четыре или пять залов, каждый из них на отдельном этаже, и эти этажи немного смещены относительно друг друга. То есть тут нет никакого эксгибиционизма, это настоящее музейное, вполне симпатичное пространство. Однако надо иметь в виду, что музеи должны привлекать внимание зрителей, должны стать событием для города, именно поэтому они всегда отличаются какой-то особой формой, представляют собой некий пространственный аттракцион. От этого, что немаловажно, зависит посещаемость.

А.Новоженова. Существует деление построек на «здания-объекты» и «здания-места», осваивающие пространство. Россия — огромная страна, но вот зданий-мест у нас почти нет. Почему так?

Б.Бернаскони. Это в первую очередь связано с менталитетом, с желанием присвоить пространство, а не продолжить его. Наиболее яркий пример — Москва. В отличие от Санкт-Петербурга, Москва — это объектный город, набор различных игрушек-предметов, в то время как свойство Санкт-Петербурга — спроектированная среда и спроектированная атмосфера.

А.Новоженова. К теме освоения мест: в нашей огромной стране есть некая точка — Урюпинск, где никто не бывал. А у вас есть проект, связанный с Урюпинском.

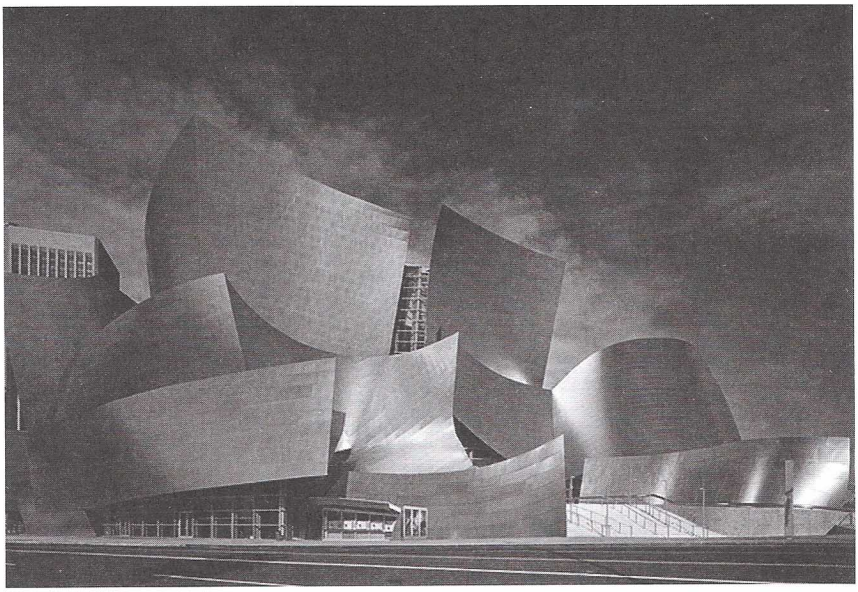
Б.Бернаскони. Вы имеете в виду семинар, организованный Центром современной архитектуры. Группа архитекторов отправилась в Урюпинск, чтобы помочь возродиться старинному городу. В советское время Урюпинск был перестроен на основе стандартных способов проектирования — с центральной площадью, главной улицей Ленина, объектами инфраструктуры. Там есть большая улица, а слева и справа стоят деревенские дома. На месте мы выяснили, что город стал абсолютно безликим, но что люди нашли способ самовыражаться с помощью надписей, их там много разных. И мы решили составить план города с помощью сетки из слов, системы высказываний. Тему мы разыграли в мастер-классе в виде текста. Этот проект по сути дела посвящен проблеме идентификации наших городов. Городов, подобных Урюпинску, у нас множество, каждому хочется чем-то гордиться. Мы выбрали в качестве зацепки слово.

А.Новоженова. То есть чем архитектурно осваивать города России, легче их оставить в виде надписей на карте. Вот Урюпинск — это пустое место, просто такое слово.

Б.Бернаскони. Текст мог стать знаком отличия этого города. Дизайн, архитектура могли использовать этот прием, чтобы город получил свою идентичность. В сущности, она у него и так имеется, только в не очень выраженном качестве — в виде разбросанных на заборах надписей. Кстати, местные жители очень гордятся Урюпинском, это видно по тамошним постерам и растяжкам. Так что город интересный.

А.Новоженова. В вашем проекте павильона России для «Экспо-Шанхай» просматривается тот же принцип: Россия — это шесть огромных букв и ничего более, просто здоровенная надпись на карте.

Б.Бернаскони. Мы считали, что раз это демонстрация России за границей, то павильон должен быть в первую очередь медийным. Мы должны заявить о себе через архитектуру, причем, чтобы это сразу считывалось — отсюда золото и не Russia, а именно Россия, кириллицей из шести букв. Даже если иностранцу непонятно, что написано, мы подумали, что это название должно стать узнаваемым



Музей современного искусства в Бильбао. Архитектор Фрэнк Гери

брендом чисто визуально. Кроме того, мы пытались совместить это с китайской традицией. Павильон состоит из шести брусков, и в плане он представляет собой китайскую гексаграмму из «Книги перемен», которая означает «творчество». В каждом из шести брусков своя экспозиция, которую создают кураторы. Почему золото? Потому что золотой запас — ценность, это знания, показанные в каждом бруске. Мы представляем Россию в виде золотого запаса и одновременно говорим на языке китайских символов. Словом, это был сложный гибридный месседж.

А.Новоженова. Да, сложный, но одновременно напоминающий буквальным символизмом советские проекты типа театра в виде звезды или школы в виде серпа и молота.

Б.Бернаскони. Конечно. Потому что это все — про информацию. Все проекты, которые в нашем бюро делаются, я стараюсь перенаправить из зоны материальной в зону нематериальную. Хотя делается все из материалов, которые можно потрогать. Но в целом работает как знак, как медийный месседж.

А.Новоженова. Это можно считать тенденцией? Потому что все то, о чем мы сейчас говорим, напоминает действительно не архитектуру, а медийный или арт-вброс, который может быть даже не реализован, но о нем все равно узнают.

Б.Бернаскони. Как говорит минималист Евгений Асс, архитекторы не шутят. То, что я делаю, — это коммуникация, разговор, в который я вступаю с миром. Только так архитектура должна контактировать с людьми, а люди с архитектурой — через диалог. Ведь искусство обязательно требует демонстрации, эксгибиционизма, выставки, чтобы публика видела.

А.Новоженова. Ваш «арт-подход» подкреплен какой-то глобальной тенденцией?

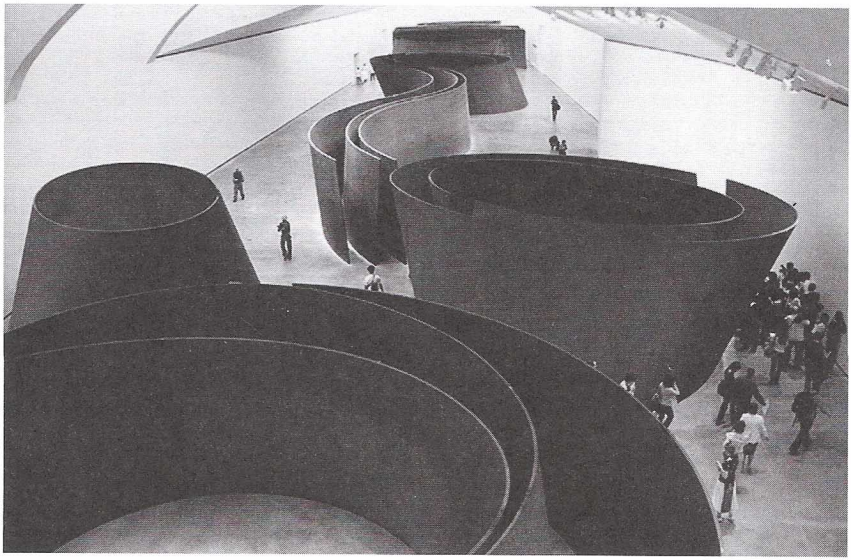
Б.Бернаскони. Просто есть люди, их немного, которые работают вот так.

А.Новоженова. То есть никаких трендов нет, есть только творчество разрозненных индивидов?

Б.Бернаскони. Мне кажется, никаких трендов нет, а есть люди, которые что-то делают. Но если говорить о конкретном приеме, о том, что я делаю, то это такой

пространственный рэп. Я пространство читаю. Архитектура — длинная история, и будет понятно только через какое-то время, считались мои стихи или чьи-то еще или нет. Для тех, кто этим языком пользуется, это вопрос не моды, а фундаментального выбора. Когда читаешь архитектурный рэп, надо читать его на том языке, на котором говорит пространство, для которого проект делается.

А.Новоженова. На ваш взгляд, существуют ли в сообществе критерии актуальности? Или, может быть, вы руководствуетесь собственными?



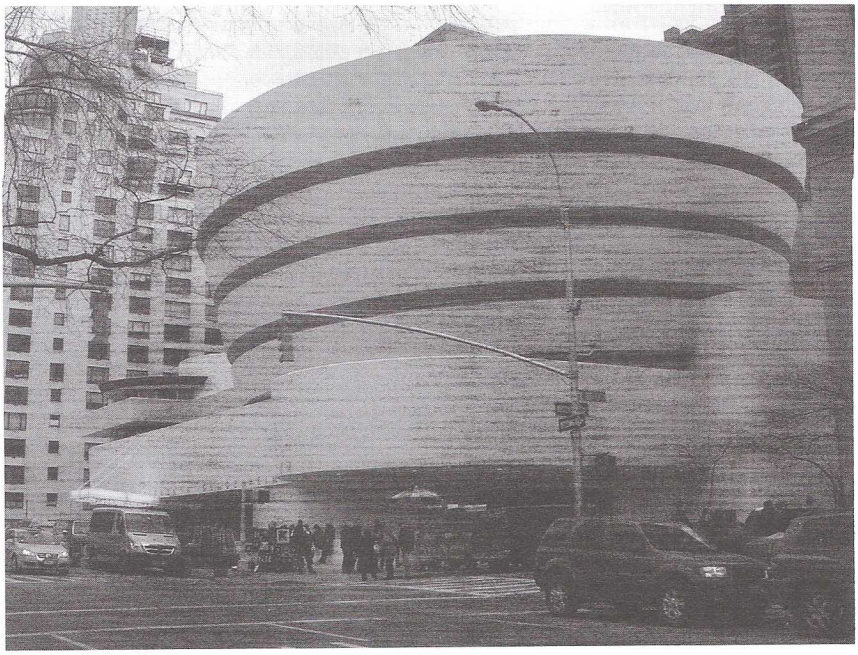
Скульптура Ричарда Серры в Музее современного искусства в Бильбао

Б.Бернаскони. Сложный вопрос. Выводя за скобки эстетику, которая — дело вкуса, я считаю, что архитектура должна находиться в поле общественно значимой деятельности. Если дом дает что-то городу и обществу, если функции, которые в этот дом заложены, помогают городу стать более интерактивным и задействовать человеческие потоки, проводить их через себя, значит, это хороший дом. Такова постмодернистская идея. Если же так не получается — здание может быть очень красивым, но не очень хорошо работать, — то это модернистская идея. Другое дело, что речь идет о среде, и потому красота важна, хотя ее сложно определить, это, повторяю, дело вкуса. Собрав экспертное сообщество, можно выяснить, какой дом лучше. Это связано с использованием критериев разного масштаба: как этот дом работает с точки зрения города в целом, как — с точки зрения улицы, как — с точки зрения человека. Эргономика, практичность, энергоэффективность. Это не так трудно сделать. Ну а как вы можете музыку оценить, хорошая она или плохая? Ответ один: нравится — не нравится. А есть еще музыканты, они слышат фальшь.

А.Новоженова. Я думала, что как раз модернизм требует безусловной функциональности. А постмодернизм — наоборот. Вот, например, Цумтор, швейцарский архитектор, получивший Притцеровскую премию недавно, с его странными замшелыми домиками. Его архитектура совершенно нефункциональна.

Б.Бернаскони. Это признак модернизма, вопрос высокой эстетики, вопрос пропорций, ордера — не важно. Со вкусом сделанная вещь — как ее оценить, действительно ли она сделана со вкусом или же нет? Вещь, выпадающая из общего ряда, может быть сделана совершенно без вкуса. Девяносто из ста архитекторов скажут, что Цумтор — это чудовищно, а десять скажут, что прекрасно. Так что это дело вкуса.

А.Новоженова. В России основным источником архитектурных идей считаются авангард и неоклассика. Грубо говоря, ориентируются либо на Ле Корбюзье, либо на Жолтовского. Почему так выходит, и только ли у нас?



Музей Гуггенхайма в Нью-Йорке

Б.Бернаскони. Вообще, авангард — это внутреннее состояние. Либо ты мыслишь новым, либо отработанными вещами. Неоклассика, как и авангард, есть везде. Если посмотреть на архитектуру в целом, то те здания, которые привлекают внимание, составляют не больше одного процента. Остальное — это стройка.

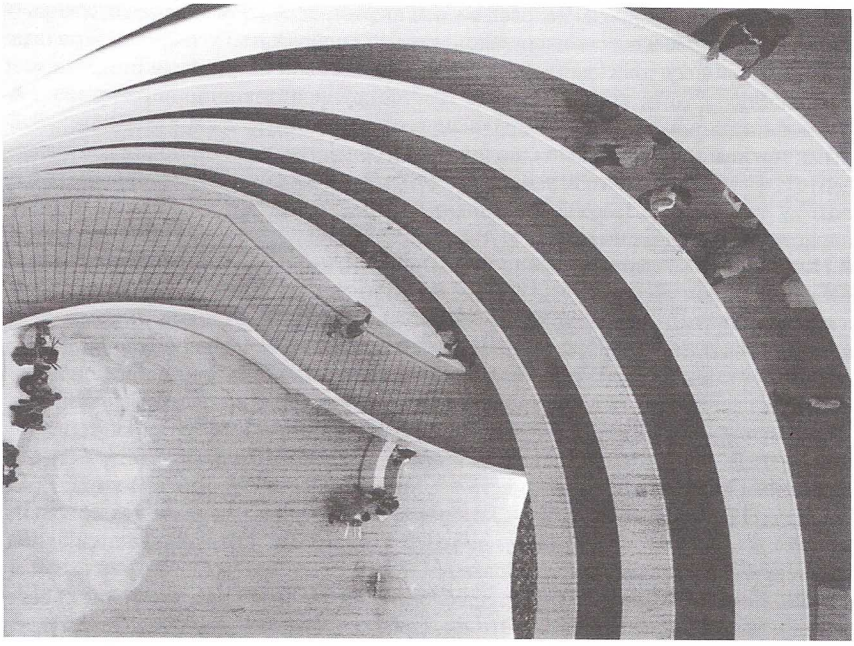
А.Новоженова. Я имела в виду исторический авангард, конструктивизм.

Б.Бернаскони. Авангард вне времени. Я бы проводил водораздел между неоклассикой и современной архитектурой. Конструктивизм известен только специалистам. Заказчик не знает, что это такое. Он просит построить либо современный дом, либо дом в классическом стиле. Когда меня просят сделать современный дом, для меня это означает, что человек хочет экспериментировать. Но обычно заказчик показывает дурацкие картинки того, что он видел. И мне приходится долго с ним работать, чтобы объяснить, что современная архитектура — это архитектура, которую мы с ним вместе сделаем, вот она и будет современной. И мы вместе придем к определенным решениям.

А.Новоженова. А как вписывается бессознательное заказчика в эксперимент? Ведь о российских заказчиках бытует мнение, что их желания — это темное хтоническое нечто.

Б.Бернаскони. Заказчик на Западе отличается от российского тем, что он уже воспитан. Хотя то, что там, в отличие от нас, все классно, — это иллюзия. Трава на другом берегу всегда кажется зеленее. У нашего заказчика нет опыта, он молодой, он появился десять лет назад, ровно в тот момент, когда я закончил МАРХИ. Он не имел опыта строительства. Русский заказчик отличается от европейского тем, что он считает, что все знает сам, а архитектор поможет ему реализовать его представления. Но я бы особо не возвышал и нашего архитектора, поскольку у него тоже небольшой опыт, который тоже начался десять лет назад. До этого люди тренировались. Закончился Советский Союз, и появились частные архитектурные бюро, отличающиеся от государственных организаций. Там другие законы — менеджмент, работа в команде, работа с частным заказчиком. Так что мы только в начале пути к европейскому типу строительства.

А.Новоженова. В Москве продолжают рушить памятники и на их месте возводить подделки. На это больно смотреть, но мы бессильны исправить положение вещей. Может быть, пора принять это как нашу единственную реальность?



Интерьер музея Гуггенхайма в Нью-Йорке

Б.Бернаскони. У нас нет вариантов. Гостиница «Москва» построена, и в ближайшие пятьдесят лет она будет вот такой. Я стараюсь не смотреть на все это. Но это дело привычки, все уже привыкли.

А.Новоженова. Привыкнуть не получается — только привыкнешь, как что-то новое случается.

Б.Бернаскони. Мы выбрали этот «стайл», мы выбрали Лужкова. Все согласились с этим: если все согласились, значит, правила игры приняты.

А.Новоженова. Кандинский считал, что Москва — мистический город, который сам из себя растет. Иногда возникает ощущение, что здания растут, как грибы, заменяя старое.

Б.Бернаскони. Дух Москвы не может измениться. Не может исчезнуть объектность, все время появляющиеся новые вещи, заменяющие старые, через некоторое время опять заменяющиеся... В отличие от Питера, это живой организм. Это для всех болезненно — среда сильно воздействует на человека на бессознательном уровне. Воздействие оказывается на всех уровнях — на уровне пробок, пробок в метро, на уровне отсутствия среды, которая помогла бы восполнить отсутствие солнца. То, что у нас нет снега, например, — это очень плохо. Это связано не только с природой. Когда в Москве лежал снег, зима казалась светлее. Большая часть суток темная, и светят фонари, а снег отражает свет, и это рождает какой-то позитив. А химия, которая растворяет весь снег, оставляет только темный асфальт. И долго находиться в этой темноте сложно. Я бы боролся за то, чтобы Лужков, если уж он может сделать солнечный день, оставил нам снег. Вот в Финляндии вместо химии используют гравий, чтобы машины не скользили. Сейчас в Москве поют соловьи — вроде бы мелочь, но как она важна для жителей! Ведь из таких мелочей создается атмосфера. В Москве атмосфера не продумана. Это информационное поле, оно не обрабатывается нигде и никак. Я бы ввел в МАРХИ курс лекций «Информационное проектирование». Про состояния человека и как ими в городе управлять.

А.Новоженова. То есть город — это цифровой интерфейс?

Б.Бернаскони. Почему Нью-Йорк все любят, без ума от него? Спрашиваешь таксиста, он говорит: «Люблю Нью-Йорк, самый крутой город в мире». А в Москве спросишь таксиста, он ответит: «Все бесит, отстой. Хочу уехать». А дело в том, что в Нью-Йорке есть то, что изначально заложено, — определенное настроение, вот эта сетка настроения, патриотичность, но не искусственная, как у нас пыта-

ются делать, а настоящая. Человек с этим вырастает. А у нас патриотизм кончается в тридцать лет, когда начинаешь кое-что соображать. У тебя два варианта: либо становишься диссидентом, либо заменяешь свой патриотизм смирением и лояльностью к тому, что происходит. И то, и другое чудовищно, потому что разрушает в тебе гармонию. И ты либо вынужден обманывать себя, заменяя все личными мотивациями типа денег, положения в обществе, либо становишься диссидентом. И то, и другое тебя разрушает. Москва никогда не станет Нью-Йорком, потому что здесь не заложен правильный софт. У нас софт устаревший, но нам приходится им пользоваться.

А.Новоженова. А можно перепрошить, обновить программное обеспечение?

Б.Бернаскони. Надо, чтобы все сделали это разом, чтобы люди участвовали в процессе. Кто это сделает? Медведев? Во-первых, он не будет. Во-вторых, нужна идея. Идеи нет. Архитекторы стараются, но все сложно, так как архитектура очень герметична, идеи не выходят за рамки архитектурного сообщества. Хорошо, если ты можешь воспитать сообщество и архитектор будет агентом идеи. К сожалению, подобных примеров нет. Все согласны, что вместо старой гостиницы «Москва» у нас есть новая гостинца «Москва», плохо отделанная однотонным китайским керамогранитом. Вместо гостиницы «Россия» — просто дыра. Если люди молчат, когда в шахте взрываются девяносто человек, и на следующий день об этом все забыли, то и будет у нас то, что мы имеем. Так что дело не в одной архитектуре, а в «архитектуре головы».

А.Новоженова. Может быть, это проблема оптики? То есть все согласны просто потому, что не видят разницы? Это к вопросу об отделке, фактуре. Отсутствует чувство поверхности, понимания важности фактуры стены, как в Италии, например. И поэтому кладут везде этот керамогранит.

Б.Бернаскони. Мы не воспитываем это умение видеть. Эстетика для русского человека стоит на последнем месте, в отличие от европейцев. Как в «Курочке Рябе» — у нас есть золотое яичко, но мы не понимаем, что это такое, не ценим. У тех, кто нам яичко дает, позиция такая: «Ладно, ребята, вот вам простое яичко — панельные пятнадцатиэтажные дома, а золотое мы где-нибудь в Швейцарии разместим».

У нас все обрублено, последние сто лет нам впаривают какую-то хрень и говорят, что это хорошо. Все привыкли. У нас нет русских людей — у нас советские люди. Все, кто принимает решения, ведет обсуждения в прессе или на телевидении, — это все советские люди.

А.Новоженова. Ну а ЦДХ — советское здание, но его жалко.

Б.Бернаскони. Мы сейчас говорим про софт, а не про хард, то есть про мозги. Люди мыслят советскими категориями, не могут мыслить перспективой.

А.Новоженова. В последние десятилетия проектирование ведется в «цифре». Как это влияет на архитектурное формотворчество?

Б.Бернаскони. Влияет. Но все зависит от конкретных рук. Если вещь попадает в руки вменяемого человека, он использует ее как инструмент. Но если он всего лишь обыкновенный строитель, то берет цифровую заготовку и реализует. Перед городом стоит масса задач, не имеющих эстетической стороны. Например, завод — какая там эстетика! Услуги архитектора стоят дорого — 15 процентов от сметы строительства. Никто не будет зря платить деньги. Но есть важные точки в городе, которые надо решать более тонко. И для решения этих тонких задач архитектор необходим.

Многие используют «цифру» как средство. На мой взгляд, ее нужно использовать как инструмент. Пока архитектура не настолько гибка, чтобы быть ожившей музыкой, пока это музыка застывшая. Но через какое-то время она может действительно ожить. Появляется много интерактивных материалов, фасадных систем, которые могут механически изменяться.

А.Новоженова. То есть вам будущее рисуется, как в «Особом мнении» — с движущимися голографическими панелями и прочим?

Б.Бернаскони. Это абсолютно точно будет, и уже сейчас есть. Например, пассивные дома — дома, которые производят и поглощают одинаковое количество энергии, у них нулевой баланс. Есть солнечные панели, которые обеспечивают

энергию габаритному свету — табличкам эвакуации, подсветке фасада в ночное время. Эти панели могут уже чуть-чуть поворачиваться, фасадное освещение тоже меняется.

А.Новоженова. То есть опять Интернет?

Б.Бернаскони. Ну а как? Индустриальная эпоха кончилась, уже наступила информационная эпоха.

А.Новоженова. Я слышала, что уже постинформационная наступила.

Б.Бернаскони. Ну, я не знаю.

А.Новоженова. Какое положение занимает сейчас архитектура относительно дизайна и искусства?

Б.Бернаскони. Дизайн — ремесленный жанр. Необходимый, в отличие от искусства. Архитектура и дизайн — разные части одного поля. Архитектура может существовать одновременно с дизайном и искусством. Все, что сделано, — сдизайнировано, то есть спроектировано. Смотришь издалека — дом, а вблизи — дверная ручка. Когда Филипп Старк делает дом в виде какой-то дизайнерской штуки, учитывая разницу масштабов, это перестает быть дизайном, это уже архитектурное сооружение. Другой вопрос: сомасштабно ли человеку то, что он делает. Но это вопрос эстетики.

А.Новоженова. Как вы думаете, способна ли современная архитектура сделать человека свободным?

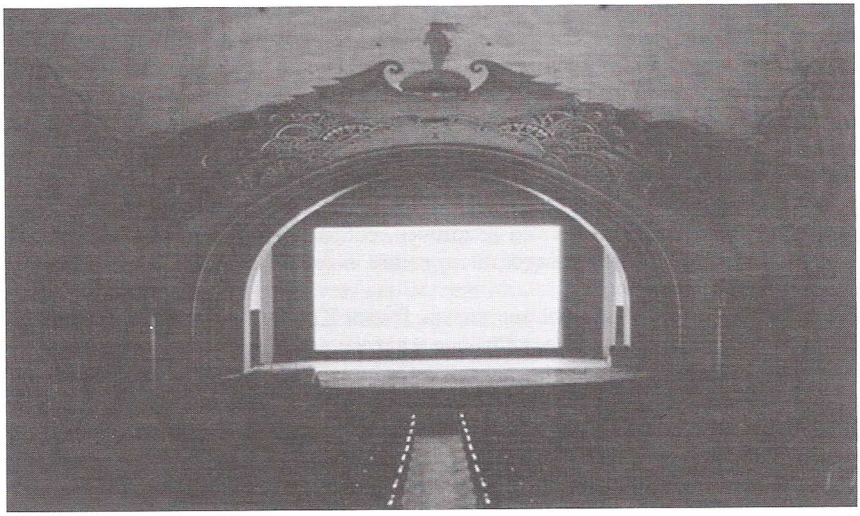
Б.Бернаскони. Как это?

А.Новоженова. Ну, как в готике, когда одолеваемый природными стихиями, окруженный страшными лесами человечек, собрав все свои технически несовершенные силы, воздвигал такое сооружение, войдя в которое, он как бы сразу оказывался в горнем мире.

Б.Бернаскони. Могу историю рассказать. Дуглас Колтер, друг нашей семьи, профессор Гарварда, подарил мне скейтборд и в тот момент меня освободил. Я учился в школе и профессионально занимался теннисом. Однажды я упал и сломал руку. В итоге ушел из спорта и поступил на подготовительные курсы в МАРХИ. С тех пор я занимаюсь архитектурой и считаю себя свободным человеком.

А Н К Е Т А

Что такое актуальность



Хироси Сугимото. Серия «Theatres»

1. Чем, на ваш взгляд, сегодня содержание понятия «актуальное произведение» отличается от понятия «современное произведение»?

2. Что для вас является характеристиками актуального в искусстве? Какие явления вы назвали бы актуальными? Приведите примеры.

3. Какие факторы влияют на изменение самого понимания актуальности?

4. Является ли для вас актуальность критерием ваших замыслов и работ?

Анатолий Осмоловский, *художник*

1. Честно говоря, я довольно скептически отношусь к этому термину — «актуальность». В изобразительном искусстве он более или менее адекватно определял то, что делалось в 90-е годы, когда произведения строились на политической злободневности и быстром реагировании. В то время наиболее творческой формой был перформанс, акция, а это быстрые жанры иногда в самом буквальном смысле слова: сделал — сфотографировал — убежал. Так что в данном вопросе скорее произошла задержка восприятия. Сейчас термин употребляется, но искусства, которое бы ему соответствовало, практически нет. Наоборот, если судить по последним десяти годам (что будет в новом десятилетии, пока не совсем ясно), то видно стремление к основательности и даже к некоторой классичности. В 2000-е заново стала интересна модернистская парадигма. По крайней мере, целый ряд художников успешно занимались именно этим. Никто не мог в начале десятилетия поверить, что возможна какая-то «новая абстракция», однако прошло несколько лет, и эта абстракция стала отчетливой тенденцией.

Окончание. Начало см. на с. 5, 47.

2. Отчасти я ответил на этот вопрос. Если актуальность понимать более широко — как стремление всегда быть на пике художественного «прогресса», задавать в искусстве «моду», формировать «тренды», — то, на мой взгляд, в этом смысле наиболее перспективными в последние десять лет были различные «гностические» проекты. Проекты, связанные со сложными размышлениями о природе человеческой веры, о трансцендентности, о чуде. «Антихрист» фон Триера, поздние работы Хёрста, кураторская деятельность Кулика, мои «Хлеба». Но есть и другие — отрицательные — примеры: «Остров» Лунгина, «Поп» Хотиненко и проч. Почему отрицательные? Потому что подобные проекты отсылают к какой-то якобы понятной и всеми разделяемой вере, религии, которой нет на самом деле. Она стерлась (затерлась). «Гностические» произведения пытаются вытащить эту проблематику из ее анабиозного состояния.

3. Конечно, художник (любого вида творчества) подсознательно или сознательно учитывает реакцию аудитории. В изобразительном искусстве в силу его специфики — создании единичных объектов не рассчитанных на массовое потребление, — эта детерминация слабее, но тоже присутствует. Повальный религиозный «ренессанс» в России, а на Западе страх перед исламским фанатизмом в значительной мере стимулировали возникновение «гностических» проектов. Так что фактор «анонимного» зрителя играет важную роль. В искусстве не менее важную роль играет и существование художественной инфраструктуры. Так, возникновение в последние годы художественного рынка (которого не было в 90-х годах) так же в значительной степени повлияло на стремление художников создавать качественные «вещественные» произведения. В то же время все эти факторы не стоит и переоценивать. Художник обладает относительной автономией и способен идти против «течения». Так, например, «левая» ориентация некоторых наиболее успешных авторов в 90-е годы была явно вне какой-либо конъюнктуры. И здесь уже работает историческая логика самого искусства.

4. На самом деле, не является. Вполне могут быть созданы выдающиеся произведения вне какой-либо актуальности. В изобразительном искусстве, вообще, в последние годы идет серьезный пересмотр традиционных авангардистских парадигм отношения к классическому искусству. В принципе, искусство неделимо. На заре модернизма об этом писал Клемент Гринберг. Новейшие идеи еще более радикальны. Модернизм и авангард вписываются в естественный процесс дифференциации искусства (по Луману), дифференциации, направленной на получение большей свободы. Что касается меня, то я склонен больше доверять своему пониманию логики развития искусства, а не, в общем-то, довольно смутной актуальности. Кроме того, актуальность я привык формировать сам (на протяжении двадцати лет я это и делал), а в этом процессе нет никаких стопроцентных рецептов. Обычно такая деятельность наталкивается на противодействие инертной критики, что, надо сказать, повышает азарт и создает интригу.

Георгий Пузенков, *художник*

Насколько мне известно, музеев актуального искусства не существует, так же как вечно значимых газетных вырезок. «Актуальное» перестало быть прилагательным, теперь это, скорее, междометие: ах! бум! ой! Этакий *концептуализм-брендинг*. И чем черт не шутит — может быть, это и есть настоящее современное искусство, релевантное ленте в «фейсбуке». Но иногда жалко потраченного времени — ведь его дефицит для нас еще более *актуален*.

Раньше было просто: классическое — направо, а современное — налево. И вдруг — актуальное! В старые добрые времена еще не умершее современное плавно переходило в классическое. Актуальность претендовала лишь на роль почтальона в театре искусств, где искусство — способ отчуждения реальности в ее репрезентативном выражении.

До конца 70-х годов XX века у искусства еще хватало средств линейного отчуждения и жеста стилевого приема. Последним урожаем этого поля стал концептуализм. Постмодернистский букет «всех цветов» уже почти полвека является, по сути, попыткой синтетического декорирования засыхающей почвы искусства. За это время мы увидели художников четырех декад, которые к сегодняшнему дню

стали совсем трудно различимы в полифоническом оркестре симулякров. Стало отмирать то, ради чего художник занимается искусством, — форма, которая, говоря словами Мандельштама, слагается из «изобретательности и воспоминания». Хотя изобретательность, в неофитском понимании трюкачества, еще осталась.

В родном ландшафте потомки формалистов, всё сломав, пытаются в темпе стакатто заменить актуальным искусством contemporary art, оставляя будущему только пыль.

Россия — страна намерений. Не мера, не измерение, а указание на меру как указание флюгера на направление ветра. Вспомним, что суть ветра сама по себе вторична — причина коренится в температурной разнице тепловых зон — она и создает ветер.

Актуальное — это то, чего сиюминутно не хватает и от чего отказываются мгновенно после его получения. Современное искусство претендовало на отрезок времени хотя бы в пять-десять лет. Оно было *present perfect continuous,* удаленным от настоящего дистанцией осмысления — тем самым мандельштамовским «воспоминанием». Классика в этих рамках была *present perfect simple.* Таким образом, актуальное искусство сквозь призму английской грамматики предстает незаконченным действием *present continuous*, которое еще продолжается, жарится, как яичница, но может еще и подгореть.

Актуальное искусство выражает свое время сейчас, в текущую минуту-момент. Оно стремится не прозевать изменение поворота электрона в пульсе YouTube, отличается всеядностью, нежеланием обобщать, рассчитывает на любителей новостей. В нем информация равна действию, форма которого не так важна, ибо сразу же за ним предполагается следующая «актуальная акция».

Художники искали дух времени, что и определяло основу их творчества. Ритм, фактура письма, темп и композиция были очень важными инструментами в остранении образа по отношению к прототипу реальности. Раньше это был клуб избранных и желающих быть избранными в этот клуб. Люди хотели получать удовольствие от игры виртуоза-скрипача, а не звонаря на *актуальном* пожаре.

Сто лет назад рейди-мейд Марселя Дюшана заявил новый способ выражения времени, адекватный теории относительности Эйнштейна. Изменение позиций текста и контекста изменило собой формальную суть. Нарративная и декоративная составляющие были минимизированы до предела — их заменил предмет. Но тем не менее это был месседж не «о писсуаре», а белый стих «о бытие» и диалектике перехода низкого в высокое.

За эти сто лет концептуализм и рейди-мейд превратились в салонное искусство, в общее место. Арт, как ему и предрекали, умер или целиком превратился в классическое явление. Искусством стало самопродвижение искусства, брендинг художника и его произведений. Вступили в бой изощренные методы социально-критических *пугалок,* ставших мотором перемещения сквозь страх и сенсацию, как в теленовостях. Шок от формы более не действует. Публика готова ко всему, срабатывает только пугающая *актуальная* новость или *актуально* высокая цена — тоже важная новость, гипнотизирующая, как удав кролика.

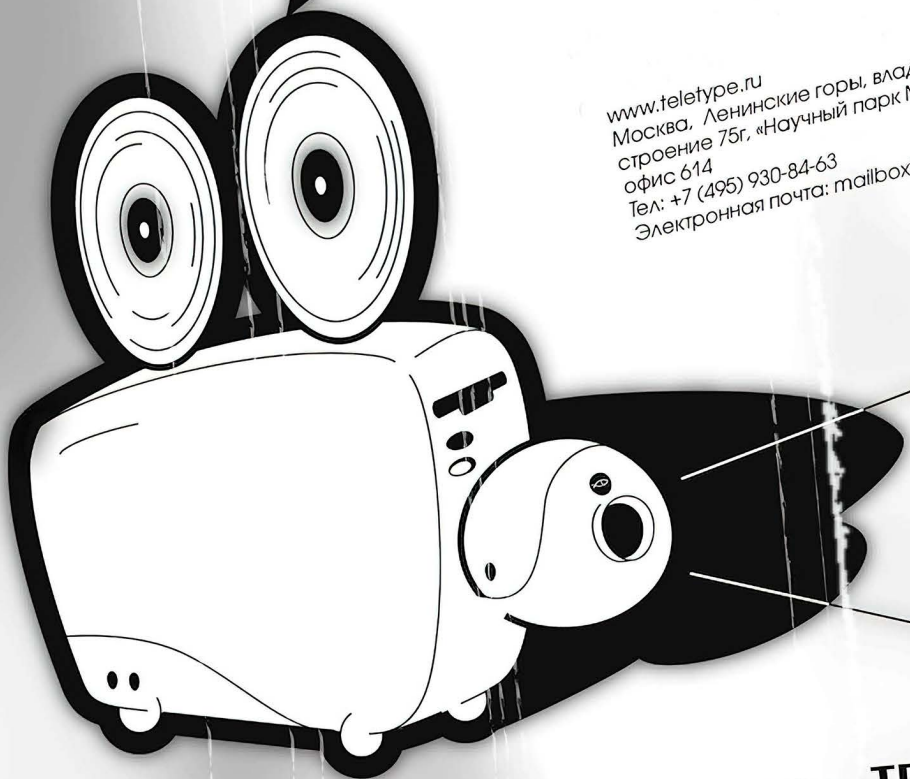
Но, как сказано: «Не дай Бог дожить до того дня, когда все будет так плохо, как об этом пишут газеты».

Василий Сигарев, драматург, *режиссер*

1. Я вообще не верю в понятие «актуальное искусство». Это что — предвыборная пьеса? Любая невечная составляющая существования человечества живет две недели, а потом ее сменяет другая: теракт — кризис — цена на нефть. Это все газетные материи, актуальные и неинтересные. А есть вечные вещи: любовь, страх, ненависть, отношения отцов и детей, понимание и неприятие смерти и прочее. И вот из этого состоит настоящее искусство, а признаки времени (актуальные явления) делают произведение современным. Другое дело, что является для зрителя, читателя актуальным. То есть востребованным. Здесь мы видим картину, лишенную жажды вечного: «водка, ебля, телевизор». Хотя, может быть, эти «три кита» современного потребителя уже давно перешли в ранг самого вечного и вместе с тем актуального. Ведь почти два века назад были написаны такие строчки: «Покуда мира стройный вид нам философия хранит, землею правит всею — любовь и голод с нею» (Иоганн Шиллер. «Мудрецы»).

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE



www.teletype.ru
Москва, Ленинские горы, владение 1,
строение 75г, «Научный парк МГУ»,
офис 614
Тел: +7 (495) 930-84-63
Электронная почта: mailbox@teletype.ru

TELE TYPE

ЗДЕСЬ И СЕЙЧАС

Тилда Суинтон
на съемках фильма
«Предел контроля»

МИХАИЛ КУРТОВ

Греза 2.0

Школьнику — Нео и Тринити, домохозяйке — доктора Хауса, бухгалтеру — укротителя тигров. Принято думать, что в кино ходят, чтобы восполнить в воображаемом нехватку реального. Реальность несовершенна, и примирить с ней может только мечта. Но нас обманывают — или мы сами себя обманываем: мечта еще никогда никого ни с чем не примиряла.

Кино — первое визуальное искусство, которое было избавлено от необходимости подражать природе: киноаппарат воспроизводит действительность, не требуя усилий от человека. Изобразительная реалистичность кино «санкционировала» нереалистическое изображение мира: говоря языком ранних кинотеоретиков, дух обрел почву фотографической достоверности и устремился к ложному. Кино быстро снискало репутацию вымысла par excellence, антипода «реальной жизни». С легкой руки Ильи Эренбурга его стали называть «фабрикой грез».

Как человек-невидимка нуждается в одежде — чтобы быть узнанным и признанным, так и греза нуждается в объективации. В кинематографе она нашла себе прибежище — словно перешла из газообразного состояния в более устойчивое жидкое (мечтания связывают с созерцанием облаков и звезд — газовых шаров, в то время как кино можно сравнить с необратимым водным потоком). Заручившись гарантией объективного воплощения, мечта в кино отделяется от субъекта — как автора, так и зрителя — с невиданной в истории легкостью.

Однако способность кинематографа объективировать мечту была в конечном итоге использована против самой мечты. Сегодняшний кинозритель получает вместо грезы сухой паек реального, поданный под видом грезы: кино давно превратилось из «фабрики грез» в «фабрику реального». Не того реального, на которое можно опереться, не «правды», за которую можно держаться, а того реального, которое олицетворял ницшевский осел из «Заратустры»: для него реальность — это страдание, тяжесть, которую нужно нести. Осел говорит устами обывателя: не путайте реальное с грезой, греза — это бегство от реального. Но не путает ли сам осел реальность с тяжестью? Осел говорит: всех ожидает смерть (старость, налоговый инспектор, начало рабочей недели) — разве это не печально? «Разумеется, печально, — ответит ему Заратустра, — но вот только скажи, осел: почему ты не умеешь танцевать?»

Если в свои первые дни кино обладало для зрителя магической силой, то последующая его эксплуатация привела к тому, что силой этого воздействия стало измеряться человеческое бессилие: чем ярче, как считается, мечта на киноэкране, тем меньше будет у кинозрителя желание воплотить ее в жизнь. Функция кино сегодня — не столько индуцировать грезу, сколько легитимировать тяжесть реального. «Это жизнь, а не кино», — всюду говорят нам, но на это мы ответим: «Нет, это еще не жизнь». Кино стало инструментом примирения с действительностью за счет фальсификации мечты. «Это всего лишь греза, а не жизнь», — говорят нам, на что мы отвечаем: «Нет, это еще не греза». Граница между грезой и реальностью пролегает теперь строго по линии кинотеатральных касс, но как можно грезить, когда есть границы?

На повестке дня сегодня — «перезагрузка» грезы. И задача эта не для кинематографистов, а в первую очередь для самих зрителей. Чтобы «перезагрезить» кино, зритель должен перестать бояться скуки. Ведь по-настоящему мечтает лишь тот, кто по-настоящему заскучал. А заскучавший мечтатель никогда не удовлетворится суррогатом грезы и не спутает его с грезой 2.0.

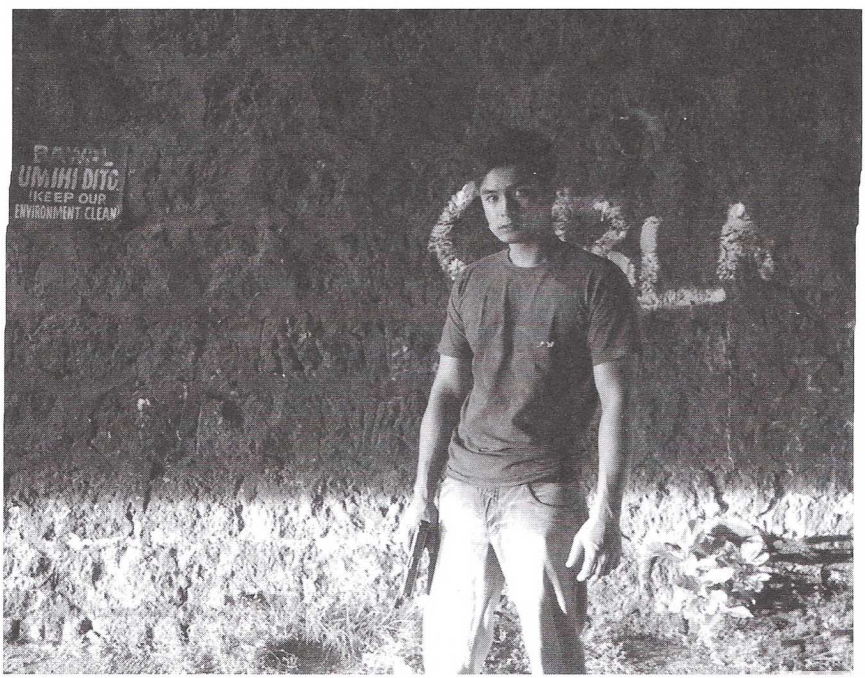
ИГОРЬ СУКМАНОВ

Филиппины в объятиях ночи

Не будь французов, знакомство с филиппинским режиссером Брийанте Мендосой вряд ли бы вышло за узкий круг фестивальных завсегдатаев. Мендоса, скорей всего, числился бы очередным автором азиатского мейнстрима с уклоном то ли в трэш, то ли в «софт порно», то ли в гей-кино. Его могли бы окрестить очеркистом полинезийского мира, зависшим между социалкой, экзотикой и мелодрамой.

Но два года подряд фильмы Мендосы участвовали в каннском конкурсе. Два года подряд международная пресса награждала их жирными «неудами», сопротивляясь настойчивым попыткам каннской дирекции доказать, что за варварским эпатажем скрываются ценности иного порядка. Пресса и фестиваль шли стенка на стенку. Реакция на первую каннскую картину Мендосы «Сербис» (Serbis часто переводят и как «Обслуга», и как «Сервис») была отмечена легкой гримасой брезгливости. Журнал Variety назвал фильм сырым, а режиссера причислил к выскочкам-однодневкам. Когда на следующий год новая работа Мендосы «Резня» (Kinatay, что часто переводят как «Бойня» или «Жестокое убийство») снова оказалась в числе соискателей на «Золотую пальмовую ветвь», волна возмущения достигла своего апогея. Роджер Эберт, едва ли не самый авторитетный критик США, в сердцах объявил «Резню» худшим фильмом за всю историю каннского конкурса. Ответным шагом послужило решение каннского жюри наградить Мендосу призом за лучшую режиссуру, поскольку «Резня» показалась «одним из самых мощных и оригинальных фильмов программы».

Все эти дебаты можно принять за традиционные столкновения между «консерваторами» и «новаторами». Естественно, что громкие заявления только под-



«Резня»

ливают масла в огонь и вызывают повышенный интерес к предмету спора. Имя Мендосы оказывается в центре скандалов, возносится на пьедестал и низвергается в ад, включается в радикальные списки «новых режиссеров» десятилетия на правах то лучшего, то худшего. Да и сам Мендоса, чувствуя такое внимание к своей персоне, словно подключается к игре. Он снимает всякий раз разное кино, совершая от фильма к фильму невообразимые жанровые скачки, переключаясь с эпатажа на пастораль, подменяя целомудренную поэтику повседневности непристойным вуайеризмом. Ускоренный темп, в котором режиссер работает, только распаляет его недругов. К съемкам «Сербиса» Мендоса приступил за два месяца до открытия Каннского кинофестиваля. На создание «Резни» времени ушло и того меньше. Не заставил себя ждать и следующий фильм Мендосы «Лола». Он был презентован публике на Венецианском кинофестивале по горячим следам каннского триумфа. Съемка на цифровую камеру и ничтожно низкий бюджет, не превышающий ста тысяч долларов, становятся решающим аргументом для спорящих сторон. Для противников Мендосы такой «скороспелый продукт» олицетворяет авторскую самонадеянность, профанацию искусства. Фильм в режиме on line уподобляется выпечке блинов: чем быстрее готовка, тем более непрожаренный результат. Экранным «полуфабрикатам» Мендосы действительно требуется выносливый желудок.

Лагерь сторонников, наоборот, в неотфильтрованных шероховатостях усматривает торжественный проблеск новой эстетики и нового языка. Так завоеватели мира восхищались наивным искусством дикарей, усматривая в их несовершенных поделках триумф незапрограммированного искусства.

И все же стоит признать, что успех Мендосы имеет легкий привкус недосказанности. Что-то остается не до конца проясненным. В отличие от «режиссеров нового столетия» в лице мексиканца Карлоса Рейгадаса, румына Кристи Пую, тайца Апхичатпхонга Вирасетакуна — авторов неординарных, самобытных, загадочных, — варварское вторжение в мировую киноэлиту Брийанте Мендосы выглядит не так убедительно.

Радикализм мендосовского языка опьяняет свежестью, но дешифруется както элементарно. Нацеленность действий режиссера узрели даже его злопыхатели. Режущее глаз новаторство языка и формы сводится у Мендосы к отображению социального упадка мира. Мир прозябает в бедности. Нищета порождает коррупцию. Коррупция обесценивает человеческую жизнь. Жизнь превращается в ад. Но к аду привыкают, мучительно приспосабливаются, а порой даже извлекают из этого тихие мазохистские радости. Одной лишь социальной ангажированности все же недостаточно, чтобы возвыситься в статусе, близком к культовому. Если бы речь шла исключительно об этом, вряд ли с таким исступленным упрямством каннский «генерал» Тьерри Фремо проталкивал бы фильмы Мендосы в официальный конкурс — сразу в «дамки», в обход параллельной программы «Особый взгляд», где к начинающим авторам еще только присматриваются и не спешат записывать в мастера.

Мендоса походит на звено из выпавшей контекстуальной связки. Возможно, обратившись к прошлому филиппинского кино, мы обретем недостающую цепь. По сути, ответ лежит на поверхности. На приход Мендосы в авторский кинематограф повлияли два знаковых имени: Исмаэль Берналь и Лино Брока. Сначала бернальевская «Интрижка» (Relasyon) открыла глаза молодому фотографу, художнику и рекламисту на кинематограф. Прежде чем увидеть фильм «правдивый, как сама жизнь», Мендоса увлекался голливудскими боевиками. В арсенал его любимых картин входили «Супермен» и «Лихорадка субботнего вечера». Берналь же восхитил Мендосу своей неподкупной честностью. Бытовая история супружеских размолвок настолько мастерски походила на реальность, что произвела вкусовой переворот в сознании будущего режиссера. Затем Мендоса открыл фильмы Лино Броки, и они окончательно сформировали его творческое кредо. «Если я стану режиссером, — признавался в одном из интервью Мендоса, — то буду снимать истории в его ключе. Это будет не попкорновое кино. Не потому, что я его не люблю. Вовсе нет. Просто это не то кино, к которому у меня лежит душа».

Брийаянте Мендоса

Итак, Лино Брока — выдающийся auteur филиппинского кино, недостающее звено оборванной цепи. Один из непререкаемых авторитетов интеллектуального кино третьего мира. Фигура сакральная, стоящая в одном ряду с бразильцем Глаубером Рошей, индийцем Мриналом Сеном, сенегальцем Сембеном Усманом... Открытый миру преимущественно французскими интеллектуалами в эпоху спада политической активности на Западе, он был поднят на щит левой интеллигенцией как enfant terrible маркосовского режима на Филиппинах. Лино Брока стал первым филиппинцем, удостоенным чести представлять страну в престижном Канне. Радикализм Броки проявлялся в том, что он не гнушался работать в самых расхожих, популярных жанрах. Он черпал вдохновение в мелодрамах, детективах, порнографических лентах (прозванных на местный лад «бомбами»), но заряжал их пафосом гнева, отчаяния и протеста. Это были высокохудожественные образовательные картины, которые сознательно говорили на языке угнетенных. По замечанию Жиля Делёза, это была «необходимая ступенька — когда обрабатывать надо именно эту материю, чтобы извлекать из нее элементы народа, которого нет».

Парадоксальным образом советское киноведение умалчивало о феномене филиппинского революционера. В разгар идеологических кампаний поздней брежневской эпохи эти картины таили в себе неутешительный диагноз. Их честность была сродни пороку. В них все происходит так, «как если бы современное политическое кино в отличие от классического кинематографа, складывалось уже не вокруг возможности эволюции и революции, а вокруг невозможностей, в духе Кафки: нестерпимое»[1].

В глазах советской идеологии это выглядело тотальным декадансом, противоречило канонам оптимистического искусства, воюющего за правое дело.

По этой причине имя Лино Броки не вошло в обиход книжных синефилов, познающих «запретные» блага мирового кино опосредованно, не через сами фильмы, а через рецензии на них. Именно поэтому феномен филиппинского кино не таил в себе ничего притягательного. До поры до времени в нашем постсоветском сознании эта территория оставалась малоизученной, нетронутой, почти бесперспективной.

Вдобавок сказалась смена ориентиров в мировом кино на гребне 80-х. Политическое кино сошло на нет. Наступила эпоха постмодернизма. На Филиппинах пал режим Маркоса, распался Советский Союз, а в скором времени в расцвете лет погиб в автокатастрофе Лино Брока.

Если второе пришествие филиппинского кино на мировую авансцену рассматривать как своего рода преемственность поколений, то все встает на свои места. Как если бы Лино Брока воскрес в новой ипостаси, ожил в другом художнике и в иные времена. Уже в своем первом фильме «Массажист» Брийанте Мен-

[1] Д е л ё з Ж. Кино. М., 2004, с. 539.

доса проникает на территорию Лино Броки. Заимствует его темы, мотивы, мании. В поле его зрения попадают нежные юноши в пору возмужания, работники городской индустрии развлечений, парни по вызову, готовые за ложные посулы удовлетворять прихоти похотливых клиентов. Нужда гонит неопытных провинциалов в городские трущобы, подчиняет их жизнь власти инстинктов, разрушает волю, растлевает и превращает в «живой товар». Мендоса не гнушается провокации. Словно памятуя о заветах Броки снимать на языке безродных масс, он разыгрывает действие в духе низкопробного кино, размазывая сентиментальные слезы и смакуя сексуальные подробности. Камера псевдохудожественно парит над массажными перегородками и демонстрирует таинства мужских ласк, рождая иллюзию того, что содержание фильма тем и ограничивается. По контрасту с этой сексплуатационной «экзотикой» городского дна Мендоса вводит сцены, запечатлевающие быт реальной провинции. Снятые ручной камерой, безыскусно, «под документ», передающие жизнь врасплох, эти неореалистические кадры раскрывают генеральную идею фильма. Лучше всякой агитации, лучше всяких метафор эти натурные эпизоды являют абсурд и поэзию третьего мира, его неприкрытую бедность и то, что осталось от народа, потерявшегося в безднах своего несчастья.

Позиция Мендосы в этом уже кардинально отличается от взгляда Лино Броки. У Броки провинция, как она предстает в его знаменитой картине «Манила в объятиях ночи», — это все-таки идеал, тропический рай с живописными закатами, любовными свиданиями у океана, настоящее «индийское кино». У Мендосы — это по сути документализированная «догма»: тесное, загроможденное крестами и плитами сельское кладбище, по которому с трудом движется похоронная процессия, утомительная бездеятельность дня и импровизированные сельские праздники, кульминацией которых становится электрическая иллюминация.

Брока хоть и не призывал к активным действиям, но по-своему зомбировал аудиторию. Манила превращалась в документальную площадку и легко уподоблялась Молоху, тогда как за ее пределами царил архетип сказки, которую — это Брока ясно давал понять — у публики (народа) бессовестно украли. При том что герои Броки не были Павлами Власовыми, их бунт заставлял зрителя в темном зале сжимать кулаки.

Мендосе, идущему по стопам своего культового соотечественника, остается лишь констатировать последующую деградацию тех, кто так и не стал народом. Герой броковской «Манилы» еще работал на стройке и отказывался торговать собой. В нем еще таились зачатки «классовой сознательности», хотя и очень дремучей. В своих блужданиях по городу он то и дело сталкивался с рабочими-

«Сербис»

«Лола»

пикетчиками, которые довольно активно населяли кинематографические пейзажи 70-х годов. В картинах Мендосы рабочая тема просто сойдет на нет. Лишь однажды — в дебютном «Массажисте» — в кадре мелькнет случайный «буревестник», одинокий дорожный рабочий, долбающий гранит мостовой — оммаж эпохе Брока. Мимо него равнодушно пройдет юный герой, который, как подавляющее большинство его современников, предпочтет другую эволюцию развития.

Несмотря на то что фильмы Брийанте Мендосы социально заострены, они повествуют уже не о коррупции власти и народном бессилии. В большей степени в них говорится о стремлении человека цепляться за жизнь любой ценой. Мендоса снимает истории о вырождающемся обществе, которое подчинено не закону, не религии, не нравственным критериям, а исключительно инстинкту самосохранения.

Потерять себя — значит выжить. В дебютном «Массажисте» гетеросексуальный герой добровольно сменил ориентацию и, согласно насмешливому хэппи энду, нашел свое счастье с идеальным любовником. В поздней «Резне» этот тезис обозначится как экзистенциальный кошмар, как убийственная дилемма, где на кон поставлено уже не тело, а душа. Здесь человек оказывается на пороге абсолютного расчеловечивания. Здесь герой — не смирившийся мазохист, а пассивный соучастник садистской «расчлененки»: его восставший разум терпит поражение в схватке с инстинктом.

Свидетелем морального коллапса становятся урбанистические пейзажи, едва различимые в объятиях ночи, их невыносимая звуковая симфония — грохот фривея, шум дождя, новостные сводки авторадио. «Нестерпимое» овладевает кадром, насилует слух, зрение, вводит в транс. Избежать его решительно невозможно. Как невозможно сопротивляться, бунтовать, призывать к разуму или топору. Ужас ситуации вызывает оцепенение. Социальная экзистенция Kinatay звучит как приговор: народа не *еще* нет, а *уже* нет.

Впрочем, в «Сербисе», еще одной метафоре национального упадка, Мендоса дает шанс Алану — персонажу Коко Мартина — вырваться за рамки порочного круга. В финале парень бросает семью, покидает свой насест — хиреющий порнотеатр, семейный бизнес. Герой устремляется в неизвестность, в смрад городского пейзажа. «Возможно, сейчас он обыкновенный плут, который больше не в силах терпеть мерзости жизни и бежит прочь в поисках кисельных берегов. Но кто знает, может, побатрачив в чужих землях, он вернется обратно глобальным героем?» — трактует поступок своего персонажа Мендоса и завершает свой фильм эффектным обрывом пленки. Целлулоид плавится и оставляет после себя абсолютное ничто. Весьма артистический комментарий, в котором слышатся отголоски новой, то ли зачинающейся, то ли вырождающейся политической кинематографии стран третьего мира.

НИНА ЦЫРКУН

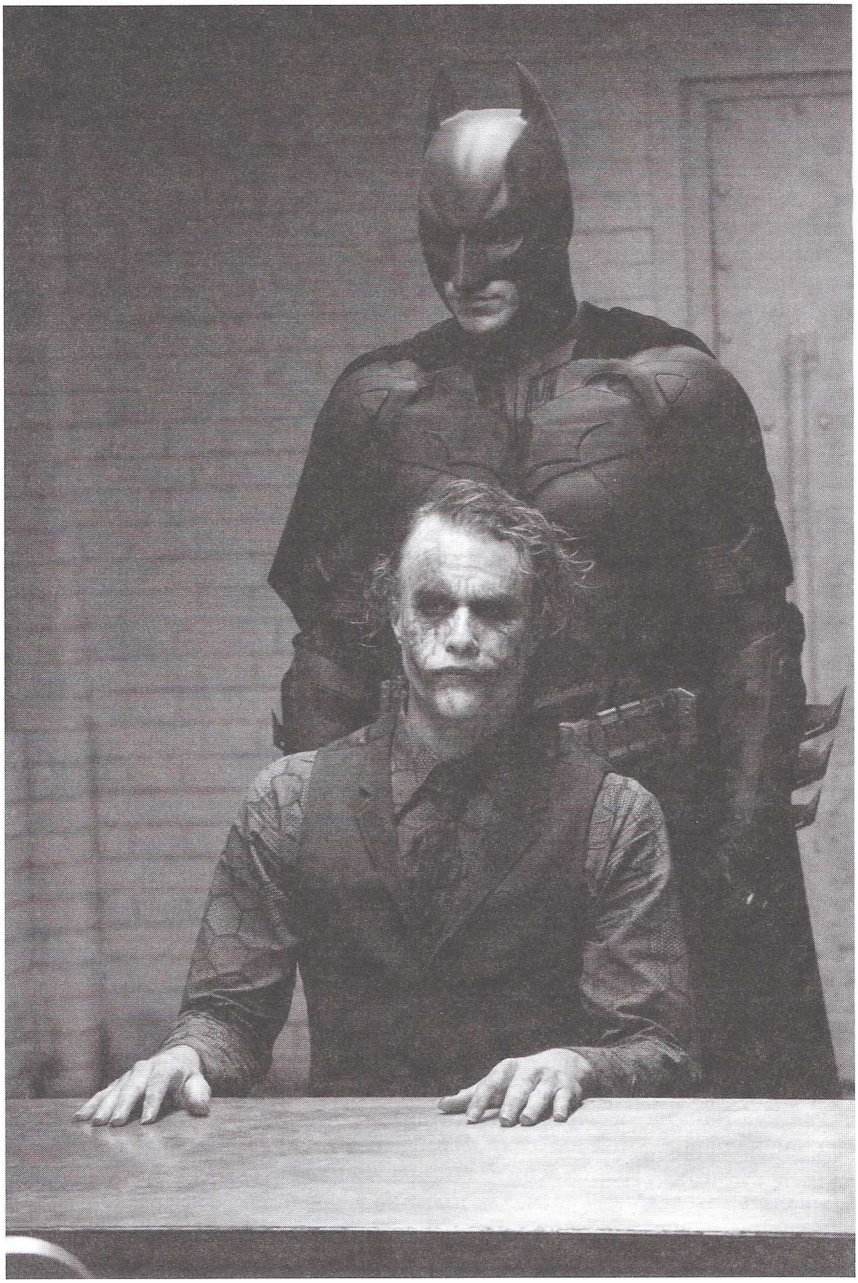
Логос, пафос и этос

То, что кино родилось во Франции, случайность, но то, что оно стало индустрией в Соединенных Штатах — закономерность. Не поручусь, как сложилась бы ситуация, если бы кино изначально было звуковым, но немое кино обречено было стать важнейшим из искусств в стране иммигрантов, практически не владеющих английским, как и в поголовно неграмотной послереволюционной России. Не случайно почти одновременно с кинематографом возник и комикс — первое упоминание о рисованном комиксе художника Ричарда Аутколта в газете «Нью-Йорк Америкен» относится к марту 1897 года, а нынче безымянная муза комикса оспаривает у музы кинематографа занятое ею девятое место. Комикс с его минимальными текстовыми включениями-«пузырями» — филактерами занял огромное место на американском рынке, а, к примеру, в России начал широко и активно развиваться и распространяться, проделав путь от детского журнала «Веселые картинки» до амбивалентного интернет-проекта «Человек Грызлов», как раз тогда, когда страна стала стремительно терять статус «самой читающей».

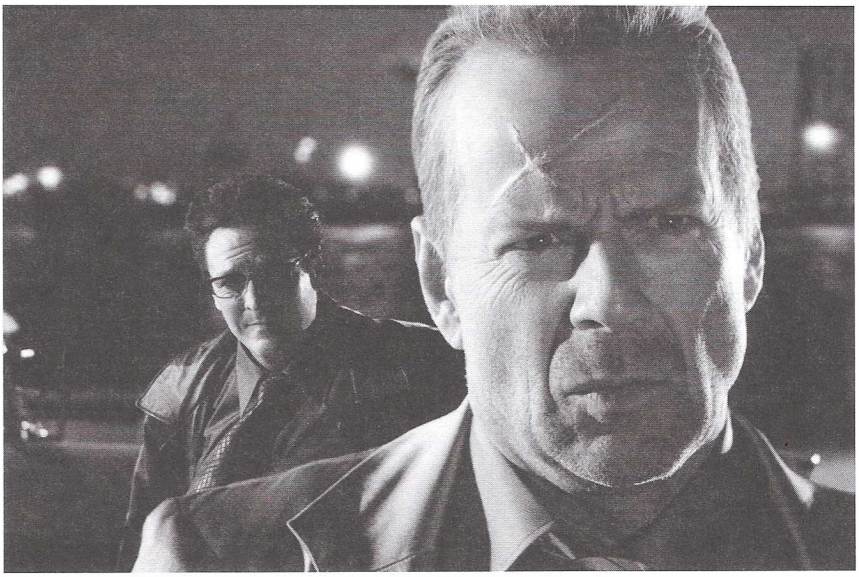
Но было бы грандиозной ошибкой связывать комикс с недостаточной грамотностью — это всего лишь сопутствующий фактор, имеющий прежде всего рыночную ценность. Как художественная форма комикс имеет благородные корни; его зарождение возводят к колонне Траяна (113 год) с вытесанным по мрамору рельефом, повествующим о войнах римского императора с даками. Вообще же предков у комикса (как и у кинематографа) множество, и среди них наряду, к примеру, с литографиями Уильяма Хогарта нельзя не упомянуть и русские иконы с клеймами, и русский лубок XVII века. Все эти разновременные и разнонациональные артефакты объединяет общий повествовательный принцип: разложенная на фазы смысловая последовательность событий в связке лаконичного, в основном диалогического, текста с графическим изображением. Партнерство слова и изображения в различных комбинациях создает синергизм экспрессии, который усиливает или, наоборот, топит в подтексте смысл конкретной картинки.

В XX веке комикс, соседствующий на издательском рынке с художественной литературой, структурно уподобившись ей, разросся в огромное древо жанровых ответвлений, где соседствуют фантастика, мистика, любовный роман, приключения супергероев и т.д. Нарративный принцип комикса нашел широчайшее применение, он используется, к примеру, в педагогической практике и в литературных графических романах. Встреча кинематографа с комиксом была неизбежна в силу генетического родства. Анатомический абрис комикса — не что иное, как режиссерская раскадровка. Зачастую мы не различаем следы комикса, растворившегося в повествовании, если в фильме не действуют так или иначе знакомые супергерои. Тем не менее парность персонажей, диалоговая дуэль и открытый финал, предполагающий сериальность, — все это композиционные признаки комикса. Экранизация комиксов была предопределена, и в 1936 году Фредерик Стефани «выстрелил» сразу тринадцатью главами-эпизодами по комиксам Алекса Реймонда «Флэш Гордон». С той поры американский кинокомикс прошел эпоху гармоничной золотой классики, серебряный век постмодернизма и вступил в этап маньеризма с трагическим изломом и экзистенциальной напряженностью «Темного рыцаря». Маньеризм, как известно, знаменует собой кризис и грозит размыванием жанра вплоть до полного его исчезновения.

Однако кризис, как тоже известно, есть разбалансировка системы, ломающая рамки прежней модели ее существования, на руинах которой возникает ее обновленный тип. В данном случае речь идет об изменении конфигурации жанра, центр которого смещается в сторону артхауса. В качестве агентов этого движения выступили режиссеры, демонстративно не дорожащие канонами мейнстрима. Первым был одержимый страстью к страшным сказкам Тим Бёртон, который в 1989 году превратил пространство «Бэтмена» в мрачную ретрофутураму «Бегущего по лезвию бритвы», склеил песни Принса с серенадой Моцарта и истончил двухмерные характеры персонажей до абсолютной одномерности. Бёртон скрестил комикс с нуаром, тем самым разрушив канонический расклад персонажей на хорошего и плохого, ибо по законам нуара там не то что супергероев, но и про-



«Темный рыцарь», режиссер Кристофер Нолан



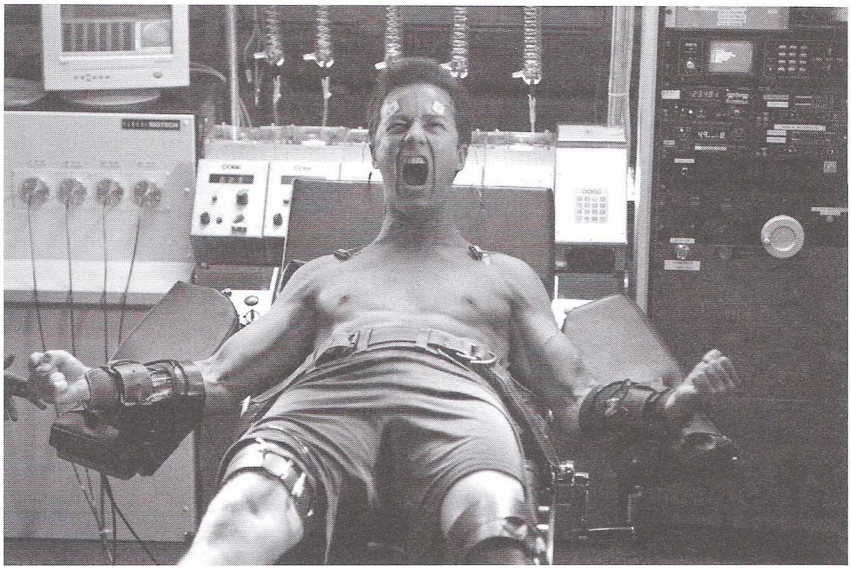
«Город грехов», режиссеры Фрэнк Миллер, Роберт Родригес, Квентин Тарантино

сто положительных героев быть не может. Потом Ан Ли в «Халке» 2003 года дал четкую по-голливудски картинку, адекватно использовав расщепленный экран, аккуратно намекая на рисованную историю и тем самым как бы препарировав жанр; то есть режиссер формализовал мейнстримный продукт, придав ему черты артхауса. Кроме того, в его фильме возникла остросоциальная современная тема отцов, обкрадывающих своих детей, лишающих их силы и энергии, что на уровне метасюжета прочитывалось как истощение природных ресурсов в ущерб будущим поколениям. Отец, стремящийся убить сына, и сын, убивающий отца, — перевернутый Эдипов мотив плюс фрейдовское же отцеубийство, — это было слишком сильно для аудитории, привыкшей считать комикс развлечением для подростков.

В 2008 году нового «Невероятного Халка» доверили иностранцу, французу Луи Леттерье. За основу была взята телеистория Билла Биксби и Лу Ферринью рубежа 70—80-х годов. Халк отличается от традиционных героев комикса тем, что он не тот человек, который надевает делающий его неуязвимым костюм и спасает мир. Для него сверхъестественные свойства — проклятие, от которого он желал бы избавиться. Беда, однако, в том, что когда простой смертный Брюс Баннер, разъярившись, превращается в огромного зеленого монстра, это ему нравится. В этом смысле он наследник хрестоматийной парии — создания Франкенштейна Мэри Шелли, которого в 1931 году изобразил Борис Карлофф, и в то же время — «доктор Джекилл», который сам себе нравится в ипостаси «мистера Хайда».

Американский исследователь Пол Рэмекер настаивает, что вывел закономерность: в череде современных блокбастеров, основанных на комиксах, сиквелы всегда лучше, чем изначальный фильм. «Человек-паук—2» лучше, чем просто «Человек-паук», «Люди Икс—2» лучше, чем просто «Люди Икс», а «Темный рыцарь» лучше, чем «Бэтмен: Начало», так же как «Бэтмен возвращается» был лучше, чем «Бэтмен». Причина этой мелиорации в том, что первый фильм, по существу, относительно безличен, его задача — с достаточной осторожностью положить начало франшизе, оправдать вложения и дать затравку на продолжение. Соответственно, в продолжениях режиссеры получают больше творческой свободы, которая теперь практически не ограничена и выходит в пространство натурального авторства.

Секвенциальность (или сериальность), которая традиционно ассоциировалась со зрелищем для детей и домохозяек, теперь претерпевает переоценку. В эпоху медиа конвергенции продолжения перестали быть атрибутом исключительно «мыльной оперы» и вообще телесериалов и актуализировались в качестве



«Невероятный Халк», режиссер Луи Леттерье

«реткона» (ретроактивной континуальности), учитывающей запросы различных, в том числе маргинальных, сегментов аудитории.

В первом десятилетии XXI века Marvel Studios запустила десятку ударных блокбастеров, прежде всего выстрелив дуплетом «Невероятного Халка» и «Железного человека» с Робертом Дауни-младшим — актером, который ассоциируется не с сонмом безупречных голливудских небожителей-благотворителей, а с реальным человеком, не лишенным изъянов, если не сказать пороков. Но главное в этом демарше — реанимация Железного человека, героя с больным сердцем. Именно эта уязвимость героя стала главным фокусом фильма, прямым политическим высказыванием, указывающим на то, что распространение оружия и участие в войнах бумерангом ударяет по самой Америке.

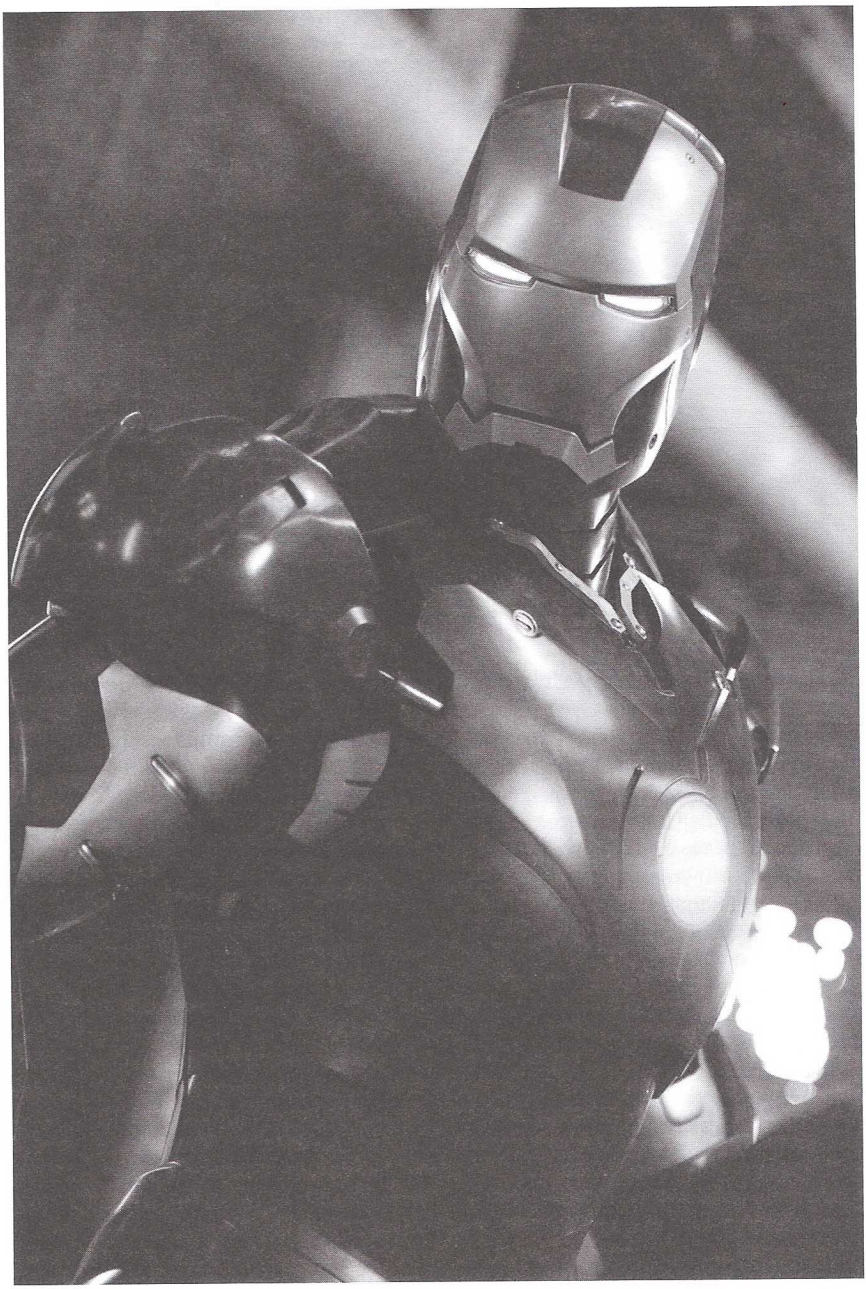
Отцы «бумажного» Тони Старка писатели Стэн Ли и Ларри Либер, художники Дон Хек и Джек Кирби породили его в эпоху «холодной войны» и вьетнамской эпопеи, а потому он был пламенным антикоммунистом, сражался с вьетнамцами ради защиты американских ценностей и в России с советским Титановым человеком. Когда же в Штатах в моду вошел антимилитаризм, сюжет отдрейфовал в область частной жизни Тони, где он боролся с собственной алкогольной зависимостью и прочими личными проблемами, пока страна не призвала его на войну в Персидском заливе. И вот теперь в фильме Джона Фавро изобретатель, разработчик сверхмощного вооружения, наследник оружейной империи отправляется в Афганистан, чтобы посмотреть на плоды своих трудов в действии, где и становится жертвой собственного изобретения. Тони был ранен во время взрыва сверхмощного устройства, осколки пропороли ему грудь, и, чтобы шрапнель не попала в сердце, доктор-пленник в пещере, где бандиты заточили их обоих, имплантировал Тони магнитную плату, которую время от времени надо менять, иначе — неминуемая смерть. Метафора агрессора, пострадавшего от собственного оружия и пытающегося искупить свою вину, — это активный социальный месседж, характерный, скорее, для артхауса, чем для мейнстрима.

В сиквеле 2010 года доминантой характера Железного человека становится самоирония, причем иронизирует он главным образом над собственным нарциссизмом, составляющим еще одну слабость супергероя и одновременно характерную черту художественного декаданса.

Начиная с 90-х годов ключевой фигурой кинокомикса становится Фрэнк Миллер, изначально известный как автор мрачных бумажных комиксов в духе нуара, использовавший классические персонажи комикса, таких как Бэтмен и Сорвиголова, и сочинявший собственные — ими он населил свой «Город грехов», которым в 2005 году дебютировал в качестве режиссера. Его персонажи тоже

часто страдают от каких-нибудь физических изъянов или недугов: Майо и Кевин из «Города грехов» немы, мать Марва, Мэтт Мердок (Сорвиголова), Стик и Мэньют — слепы. Хартиган в «Городе грехов» и Бэтмен в «Темном рыцаре» страдают от сердечных заболеваний.

Главный этический принцип Миллера заключается в постмодернистской посылке, что добродетель не может существовать без греха. В 2008-м Миллер, отталкиваясь от творчества Реймонда Чандлера, обратился к комиксам мэтра Уилла Эйзнера. В то время когда в пространстве комикса действовали непобедимые супергерои вроде Бэтмена и Супермена, Эйзнер создал героя в карнавальной полумаске, в костюме при галстуке и перчатках, в фетровой шляпе, не обладавшего сверхъестественной силой. Его Дэнни Кольт не был ни миллионером, ни



«Железный человек—2», режиссер Джон Фавро

инопланетянином, а просто бывшим полицейским, про которого все думали, что он умер, и он продолжал защищать свою любимую Столицу (Нью-Йорк) в декорациях, напоминающих «Гражданина Кейна». У Дэнни Кольта не было никаких сверхчеловеческих качеств, кроме одного — быстро восстанавливаться после убийственных схваток, как это было свойственно сыщикам-одиночкам крутосваренного детектива вроде Сэма Спейда. А вот от XXI века в комиксах Эйзнера и Миллера — новая степень жесткости и жестокости, не в последнюю очередь обязанная хорошо усвоенной ими эстетике японской манги Госэки Кодзимы и Кацуо Коикэ.

На веб-сайте «Города грехов» приведены исходные рисунки Фрэнка Миллера параллельно с фотографиями актеров, исполняющих роли его персонажей и далее с ними же — с помощью спецэффектов морфинга — введенных в визуальный мир графического романа. Кадры из фильма почти неотличимы от рисунков.

«Халк», режиссер Ан Ли

Визуальная стратегия «Мстителя» заключалась в еще более демонстративной стилизации изображения под рисованный комикс, чем это было в «Городе грехов», ранее поставленных Миллером вместе с Робертом Родригесом. Задача состояла в том, что визуальный образ должен быть одновременно и говорящим. Так в одежде противника Дэнни Кольта (Гэбриел Махт) Спрута (Сэмюел Л. Джексон) проявилась целая диахроническая таблица «плохого парня» — героя вестерна, самурая и нациста. А Мститель получил пурпурный галстук — это его графическая визитная карточка, в которой отразились вызов, месть и кровь. В черно-белом фильме появились указующие тематические цвета — например, золотой для характеристики подруги Мстителя Песчинки как намек на «золотые воспоминания» об их общем прошлом.

В сиквеле «Железного человека» (2010) состояние здоровья Тони Старка доходит до критической точки; Мститель может очень долго пребывать в пограничном коматозном состоянии. Тем самым обществу трудно на него рассчитывать. Но вот после того, как была поставлена под сомнение надежность героя комикса, которому в любую минуту может отказать физическое здоровье, на экран вышел «Темный рыцарь» Кристофера Нолана. Следуя собственной логике, заявленной приквелом «Бэтмен: Начало», Нолан вывел комикс из резервации подростковости. (Здесь можно отметить, что комикс для детей теперь вышел в отдельный особый жанр; достаточно назвать появившиеся за последний год один за другим детские кинокомиксы «Астробой» и «Планета 51».)

Доведя до совершенства лихость сюжета и стремительность монтажа, Нолан окунул зрителя в кромешную тьму экзистенциальных проблем. Что значит быть (супер)героем в наши дни, какой герой сегодня нужен и как же бороться со злом, ежели добро неизбежно оборачивается злом, которому даже нечего искать причину: существует — и всё? После крушения башен-близнецов американцы в растерянности спрашивали: за что они нас ненавидят? Вот и ответ: у Джокера с его змеиными повадками и шипящим голосом нет никаких популярных фрейдистских оправданий для злодейства, его зло беспричинно и безмотивно, и против его карандаша-лома нет приема. Хуже всего то, что те, кто пытается бороться с ним из лучших побуждений, неизбежно становятся маленькими джокерами, тем самым добавляя порок к собственной добродетели. Джокер постоянно бросает вызовы Бэтмену, с присущим ему лукавством выдавая свою корысть: «Ты меня дополняешь!» И, вынужденно отвечая на эти вызовы, Брюс «Бэтмен» Уэйн может оказаться таким же «джокером» — во всяком случае, в глазах жителей Готэм-сити, которые готовы пожертвовать своим героем, — ровно так, как бывает в жизни.

Революция комикса — это прежде всего «синдром 911»; таким шифром американцы обозначают дату 11 сентября 2001 года, когда вместе с башнями-близнецами сгинул прежний мир с его мнимым манихейским освобождением полоненного злом добра. Манихейская ересь получила сокрушительный удар от сотни лет преследовавшего ее фундаменталистского ислама. Но в шифре «911» таится уловка: надежда на службу спасения, которая персонифицируется в героях комиксов — потомках героев древнегреческих мифов и средневековых сказаний, умирающих и воскресающих в конкретных обстоятельствах опасности полубожеств или рыцарей без страха и упрека. Однако «Темный рыцарь» продемонстрировал, что когда такой герой принимает на себя (за всех!) сверхчеловеческую миссию спасения, или, говоря словами его дворецкого, «готов сделать выбор, который не может сделать никто другой», эти «упреки» сыплются на него самого, оборачиваясь злобным гонением. Одновременно примерно то же самое показал и еще один комикс — «Хеллбой—2. Золотая армия» в постановке испанца Гильермо дель Торо. Испанец, которому не жаль чужих традиций, тоже сломал канон комикса, поместив фильм в сказочную территорию своего «Лабиринта фавна», но сказка не спасла тему изгойства, отверженности рогатого краснокожего урода, выброшенного из адского мрака, чтобы избавить мир от жаждущих власти злодеев. Враг Хеллбоя, принц Нуада, справедливо бросает ему: «Люди тебя никогда не поймут и рано или поздно сделают врагом». И такие случаи в истории, прямо скажем, не редкость.

Герои комиксов в свое время стали любимцами американцев потому, что на них всегда можно было положиться. Теперь и американцы в их экранном отображении перестают своих героев чтить, да и сами герои настолько погрузились в собственные экзистенциальные проблемы, что им уж и не до спасения мира.

Революция, как известно, — оборот на 360 градусов; новации оказываются традицией, вынырнувшей на новом историческом витке. Что бы ни случилось, возрождается к жизни убитый в уличной схватке честный полицейский Дэнни Кольт, хранящий верность лишь одной даме сердца — Столице. Он несет свою вахту против сил зла, с которыми на самом деле неразрывно связан. Именно воплощающий эти силы Спрут вернул Мстителя из небытия скуки ради, чтобы было с кем потягаться. Их война вечна и только временно заканчивается победой то одной, то другой стороны. И в этом залог вечного существования самих персонажей, неистребимых, как армия подсобных клонов-весельчаков, всегда выступающих под какой-то серией говорящих этикеток, например, Логос, Пафос и Этос, не случайно изображаемых одним актером Луисом Ломбардини как пародийное единство некогда искомого царства истины, добра и красоты. Для этого им даже не нужна кровь Геракла, за которой гоняется детская любовь Дэнни Кольта Песчинка (Ева Мендес); они сами себе миф, сами себе боги, умирающие и воскресающие. А их отец Фрэнк Миллер, органично пользующийся архаичным инвентарем и новейшими цифровыми технологиями, в век компьютерной поточной безликости утверждает ценности так любимого нами старого «мануфактурного» кино, не позволяя ему безвозвратно сгинуть в архивах.

ГЕОРГИЙ МХЕИДЗЕ

Лики любви

Тридцатисемилетний уроженец Калифорнии Хармони Корин, до этого известный как сценарист спекулятивно-скандальных «Деток» Ларри Кларка, был объявлен главной (если не единственной) надеждой нового радикального экспериментального кино немедленно после выхода на экраны в 1997 году своего зубодробительного дебюта «Гуммо» — величественного в своем отчаянии мокьюментари, сплетенного из историй обыкновенного безумия жителей захолустного городка Ксения (штат Огайо), который оставил всякие попытки оправиться после торнадо, пронесшегося над ним в начале 70-х. Вскоре стало известно, что в детстве отец водил будущего гения на фильмы Вернера Херцога, а сам Херцог едва ли не официально взял над Корином творческое шефство и сыграл одну из главных ролей в его следующей картине «Осленок Джулиен», вышедшей двумя годами спустя. Следующий проект Корина «Мистер Одиночество», в центре которого был трогательный роман двойников Майкла Джексона и Мэрилин Монро, стал его главным коммерческим провалом (собрав около 400 тысяч долларов при бюджете более 8 миллионов) и был весьма скептически принят многими поклонниками режиссера, ожидавшими от него новых шокирующих откровений. И эти надежды наконец-то были вознаграждены сполна «Помойными трахальщиками», которых столичной публике в прямом смысле этого слова посчастливилось увидеть этой весной на закрытии фестиваля «Кинотеатр.doc».

Несмотря на то что это художественный фильм, он парадоксальным образом был награжден Гран-при одного из влиятельнейших европейских фестивалей документального кино — Копенгагенского. И это решение сложно назвать ошибкой. Уникальная фактура и подача четвертого полнометражного фильма Корина буквально с первых кадров погружают неравнодушного зрителя в мир вымысла столь оголенно-физиологически достоверного, что рядом с ним любая реальность покажется лакированной фикцией.

«Помойные трахальщики», снятые на VHS, — самый дикий, яростный и удачный из фильмов Хармони Корина.

Компания людей в масках — сам режиссер описывает их как «банду лузеров или коллектив культовых фриков» — ведет в американском предместье образ жизни, который не лезет ни в какие ворота логики и морали. Двое лысых морщинистых мужчин (один из них, не будучи инвалидом, предпочитает передвигаться в коляске или на костылях) и одна не менее потрепанная жизнью дама крушат меблировку в заброшенных пригородных домах: бьют кинескопы телевизоров, прочую бытовую радиоаппаратуру и лампы дневного света, заставляют соседей поедать оладьи с жидким мылом вместо кленового сиропа, прыгают на батуте под ночным фонарем, посещают бордель с целью легкого генитального массажа под лиричный аккомпанемент рождественского карола, слушают анекдоты про геев и забавляются мелким садомазохизмом под любительские гитарные соло. И, разумеется, непрерывно совокупляются — причем не только с мусорными баками, но также с автомобилями, деревьями и столбами (если бы автор этой заметки вы-

«Помойные трахальщики» *(Trash Humpers)*
Автор сценария, режиссер, оператор **Хармони Корин**
В ролях: **Рейчел Корин, Брайан Котцу, Тревис Николсон, Хармони Корин, Сет Питтерсон, Кевин Гатри**
Alcove Entertainment, O'Salvation
США — Великобритания
2009

«Помойные трахальщики»

бирал кадр для афиши фильма, то, без сомнения, украсил бы ее портретом одного из героев, который вдохновенно мастурбирует кулаком толстую еловую ветку, с запрокинутой головой уставившись на верхушку огромного дерева). С первого взгляда даже не сразу ясно, что это не пожилые фрики, а актеры (среди которых есть и жена Корина Рейчел) в масках из магазинчика ужасов. Как и в дебютной картине Корина, ошарашивающем нигилистическом манифесте «Гуммо», здесь сквозь покрытую видеокассетной рябью ткань фильма то и дело прорывается *чистейший сатанизм; ощутимая скрытая угроза разлита даже в самых нейтральных планах* — например, когда троица «трахальщиков» поет колыбельную кукле и укачивает ее, чтобы в следующем кадре раздробить ей голову молотком, или привязывает куклы петлей за шею к велосипедам и начинает наматывать круги по двору, распевая жутковатую колыбельную про трех маленьких дьяволят. Или когда героиня учит хмурого полноватого подростка начинять яблоко бритвенным лезвием: «Когда ты встретишь Очень Хорошего Человека, не забудь его угостить. Внимательно наблюдай: когда лезвие дойдет вот сюда, до горла, для него уже будет слишком поздно».

Для отечественного зрителя первыми очевидными параллелями к коринской эстетике окажутся, вероятно, работы питерских некрореалистов («трахальщики» местами и впрямь невероятно походят на юфитовских мочебуйцев-трупоедов, оказавшихся под воздействием сильного психоделика) и их современной последовательницы Светланы Басковой. Следующий уровень рефлексии отсылает к героям ранних рассказов Юрия Мамлеева и Владимира Сорокина — у которого, к слову, вслед за «землеебами» из «Голубого сала» запросто могли бы где-то возникнуть также и «древоебы». Но самое поразительное в этом дьявольском хороводе то, насколько стремительно Корину удается убедить зрителя, что подобная реакция на окружающую героев (и нас) действительность является не просто допустимой, но единственно адекватной.

«Четвертый по счету фильм навряд ли принесет Корину много новых поклонников, — справедливо утверждает журнал New York. — Однако он оказался самым законченным и уверенно сделанным, неожиданно смешным и гипнотическим для 78 минут озадачивающего и распадающегося на пиксели хаоса». Уже похороненный, казалось бы, заживо формат VHS, в котором Корин не только снимал, но даже и монтировал «Трахальщиков», стал для него неотъемлемой частью невыразимого новояза, на котором он небезуспешно пытается начать говорить. «Сейчас все помешались на новых технологиях. Считают, что все должно быть предельно высокого разрешения. Но в аналоговой картинке есть странная красота: вы вынуждены смотреть на вещи через зерна и дымку. Есть в этом что-то зловещее».

Фильм был снят буквально за пару недель, Корин не обдумывал его в традиционных ракурсах сцен, озвучки и света, полагаясь на общее ощущение. «Если я чувствую, что все правильно, что в отснятом куске есть сырое, мощное качество, у меня больше нет вопросов», — говорил он. В новаторской драматургии Корина интенсивность каждой отдельной сцены замещает привычную трехчастную структуру: ведь если каждая минута бытия является кульминацией, кого волнуют завязки и развязки? На практике это означает, что присущие Корину брутальная поэтичность и символизм проявляются не в горизонтальном сюжете, а в выстраивании каждой отдельной сцены. Смотреть фильм, лишенный традиционной драматургической организации, оказывается неожиданно интересно: он снят настолько завораживающе, что оторваться от потока бессмысленной и деструктивной на первый взгляд активности персонажей вдруг становится невозможно, при том что степень провокативности большинства сцен просто зашкаливающая, местами до уровня физиологического отторжения. Однако зрителю хватает буквально нескольких минут, чтобы чудесным образом погрузиться в поэтику этого мизантропического абсурда, чтобы герои и их образ существования начали вызывать искреннюю симпатию, невзирая на всю их физическую непривлекательность. Погрузиться, постепенно осознавая, что главный стержень, образующий здесь сюжет, — это позиция героев по отношению к окружающему их миру и та

головокружительная степень свободы, которую они позволяют себе в собственной экзистенции, не знающей законов и правил.

Последние тринадцать лет, начиная с «Гуммо», Хармони Корин ищет ответ на ключевой вопрос психологии, лингвистики и философии XX века: кто более здоров, обыватель или безумец? Коллапс семиотики для Корина очевиден и не требует доказательств; гораздо важнее то, как сквозь обломки старых символических систем сорняком прорастает новый язык (Корин где-то назвал его «случайным нарративом») — диалект безысходности, ненависти, презрения, отчаяния и горького смеха.

Герои «Трахальщиков», отказавшись от дискредитировавших себя социально одобренных способов общаться с миром, как бы заново *познают* (напомню сексуальные коннотации этого глагола) объекты окружающей действительности единственно доступным для себя способом — через имитацию с ними коитуса. Искренность этого подхода подкупает. Самый, кажется, трогательный момент — признание одного из персонажей в любви пожарному гидранту. В этот момент

«Помойные трахальщики»

понимаешь, что на самом-то деле смотришь фильм о ликах любви. Метафизика в «Трахальщиках» даже не оголенная, а освежеванная до какого-то своего протофрейдистского скелета. В логике героев картины фонарь в роли полового партнера явно предпочтительнее, чем изгородь, потому что он огромный и светится в темноте. Отдельно стоит остановиться на «осознанном автоматизме» действий персонажей, который специально подчеркивает режиссер, раз за разом трансформируя ритмику разрушения в танец, коллективное камлание над останками очередного телевизора или куклы. Как и его учитель, друг и кумир Вернер Херцог (в короткометражке How much wood would a woodchuck chuck?), Корин полагает, что тайна жизни записана шифром наших бессознательных конвульсий и оговорок; как и многие современные мистики, начиная с Георгия Гурджиева, он уверен, что для того чтобы отыскать к этому шифру ключ, следует крайне внимательно относиться к проявлениям речевого и двигательного автоматизма, которые в социуме здоровых людей принято лечить или игнорировать. В спазматических дерганиях своих персонажей он видит и слышит танец бытия, макабрическую чечетку: «make it make in don't fake it».

Хотя «Трахальщиков» сравнивают с «Идиотами» и с фильмом «Даже карлики начинали с малого», сам Корин в качестве единственного источника вдохновения называет экспериментальный кинодебют фотографа Уильяма Эгглстона «На мели в Кантоне» (2005). Многие годы Эгглстон снимал любительской камерой встреченных им (в основном на малобюджетных арт-тусовках в штате Миссисипи) людей, казавшихся ему интересными, свободными и талантливыми. Его герои — те же безумные часовщики и пр́оклятые травести-поэты, что окружают и трахальщиков мусорных баков; разве что персонажи Корина злее и уже не видят смысла в заигрывании с миром, предпочитая открытый негативизм. Если пояснять эту разницу в привычных нам реалиях, можно сказать, что сообщества в фильмах Эгглстона и Корина соотносятся примерно так же, как посетители клуба «Птюч» с визитерами подпольного магического салона Мамлеева в Южинском переулке. Однако именно Эгглстон первым начал создавать язык (Корин называет этот способ высказывания «случайным нарративом») той Америки, которую теперь воспевают «Трахальщики». Эта Америка — прекрасный в своем солипсическом безумии новый мир, населенный шальными пророками, полагающими половинку глобуса лучшим из головных уборов, а бензозаправку — идеальным местом для проповеди. А также поэтами, убежденными, что право писать стихи ты должен заслужить, сумев откусить голову живой курице и напиться крови, ну или как минимум запихав себе пивную бутылку в задницу целиком.

Это мир, категорически не согласный принять достижения цивилизации в обмен на свободу — непостижимую, нелепую и необходимую.

ВИКА СМИРНОВА

Между тайным и явным

О, сладостное чудо
наших невидящих глаз.

Жан-Люк Годар

Вопрос об «актуальном в искусстве» задавался столь часто, что перестал ассоциироваться с самой актуальностью. Впрочем, это всего лишь спор о словах. Фактически речь идет о чувстве реального, о нашем желании *признавать* ту или иную его ипостась. Не случайно разговор о реальности уводит прочь от нее самой, ведь граница пролегает не между реальным и мнимым. Она находится в области нашего взгляда. Между видимым и невидимым.

Так еще в конце 90-х мир убедил себя в том, что он всего лишь кино. Образы настолько походили на сами вещи, что словно бы не нуждались в вещах. Исчерпав этот опыт, кинематограф вновь возвратился к «жизни как она есть». Контуры повседневности обрели плотность и кривизну, действительность стала доступна в своей прозаичной, но от этого не менее одухотворенной материальности. Кинематограф нового века заговорил языком Брюно Дюмона и братьев Дарденн. В отличие от архитекторов собственных снов, от режиссеров, манипулирующих образами, авторы «Человечности» и «Розетты» обратились к онтологической природе кино, к его способности сохранять повседневность, быть *презентацией* скорее, чем представлением.

Поворот был не просто уместен — предопределен. Для мира, ставшего образом, единственным выходом было признание оптического обмана — ведь образ является только в ответ на существование мира, он утверждает власть опосредования и полагает границы между искусством и неискусством. Чтобы реабилитировать мир, кинематограф становится хроникером и регистратором поседневности. Запечатлевая многообразно, детально, со всех сторон, он является *чистой памятью*[1], обладает *ресурсом избыточного*, того, что видимо камере, но невидимо глазу.

Симптоматично, что кино постоянно вменяли в вину его стремление развлекать. Дюамель называл кино «развлечением, не требующим никакой концентрации». Барт меланхолически сетовал на отсутствие опыта созерцательности. Беньямин говорил об отчуждающей роли кинематографа — производимая им рассеянность взгляда создавала пространство визуального бессознательного.

Действительно, в кинематографе (как искусстве присутствия и абсолютного сходства) всегда поражала его способность скрывать, производить реальность способом вычитания. Кино «ослепляло посредством избыточной зримости» (Ж.Рансьер), давало возможность мумифицировать время, одновременно не позволяя его увидеть. Вспомним дискуссии о реальности в кинематографе нулевых. Еще недавно вымороченное пространство московских высоток казалось вызывающе нереальным — и вот по прошествии лет фешенебельные интерьеры, населенные фешенебельными людьми, стали таким же признаком времени, как заплеванные тротуары, криминальное изобилие и блатной шик — узнаваемым штрихом 90-х. Так наравне с узнаванием кино производит неузнавание: время отстаивается в нем по краям, проявляется там, где мы меньше всего ожидаем.

Не случайно, явившись на свет одновременно с психоанализом, кино постоянно пробалтывалось о том, что не представляло интереса для автора. Больше, чем любое другое искусство, кино «не владело собой», несло в себе тот избыток, который можно назвать *невидимым в видимом*, «неизобразимым», или банальным,

[1] Говоря о чистой памяти, мы имеем в виду сущностное свойство кинематографа. Его способность к запечатлению позволяет сочетать две противоположные роли — быть консервативной избирательной памятью (тем, что можно назвать намерением автора) и памятью непроизвольной (которая деструктивна, потому что содержится в бессознательном).

«Шоссе в никуда», режиссер Дэвид Линч

которое не существует само по себе и категорически не поддается мимесису. (Как известно, все опыты по овладению банальным как «сердцевиной реальности» терпели фиаско. Реалити-шоу, без перерыва транслирующие реальность, всегда выглядели дешевым спектаклем, потому что всего лишь *инсценировали* банальность. И, наоборот, «Кофе и сигареты» Джармуша, на свой лад пытающиеся воспроизвести жизнь в ее банальной, прозаической ипостаси, были слишком искусны и, таким образом, от банальности ускользали[2]).

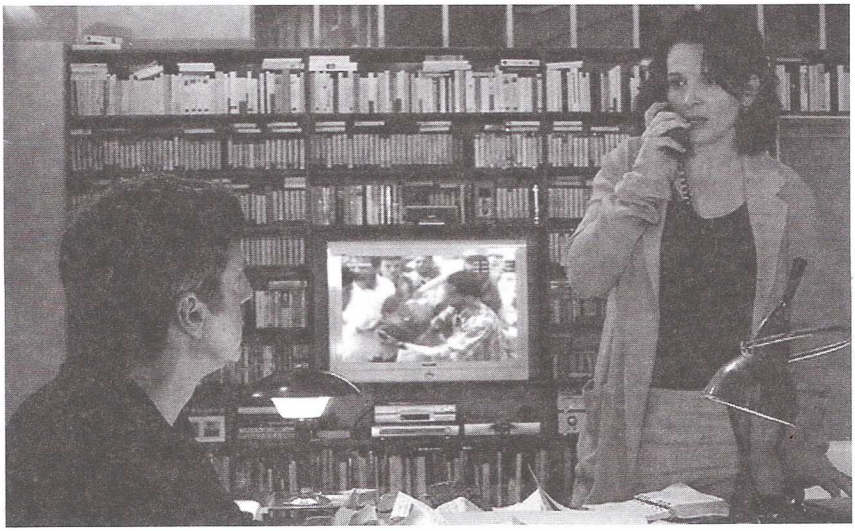
Братья Дарденн едва ли не лучше многих поняли эту тайну кинематографа в его способности существовать на границе, запечатлевая больше, чем видимо глазу. Их возврат к непосредственной, обыденной жизни, их камера, буквально прилипшая к спине персонажа, не сближала с увиденным, но создавала дистанцию. Кино о льежских маргиналах ускользало от социальных интерпретаций, банальность сюжета оборачивалась универсальной библейской коллизией. Тайна в фильмах Дарденнов являлась не в виде секрета или улики, как в детективном романе. Тайное было тем, что оказывалось совсем на виду. Как молчание Лорны, оно было имманентно реальности.

«Скрытое» Михаэля Ханеке идет еще дальше в поисках тайны кинематографа. Как известно, Ханеке цитирует фабулу линчевского «Шоссе в никуда» (герои обеих картин получают кассеты, запечатлевшие сцены из повседневной реальности). Однако у Линча черно-белая пленка традиционно обозначает субъективное ви́дение. В «Скрытом» же high definition конкурирует с настоящей реальностью. Эффект высокого разрешения производит действительность как своего рода абстракцию. На этой игре двух пространств Ханеке строит интригу, постоянно смещая границу между кино и реальностью.

Не случайно наиболее фрустрирующим в «Скрытом» является не история с вытесненными воспоминаниями французского буржуа, не случай с изгнанием араба, конкурирующего за родительскую любовь, ни даже чувство вины французов, отправивших на тот свет полсотни алжирцев и чувствующих в этом вопросе восхитительную невинность. Несмотря на объяснения автора, снимающего об исторической совести Франции, это повествование — скорее, об опыте видимости, о том, что случается с памятью с появлением в мире кино. Не случайно и то, что камера вводится в роли свидетеля, удостоверяющего присутствие прошлого в настоящем. Будучи зеркалом, кино абсолютно нейтрально и отражает все то, что представлено. Однако нейтральность является наиболее невыносимой у Ханеке[3] — нейтральное безучастно, оно лишь предлагает увидеть, однако самим отсутствием объяснения

[2] Банальное постоянно терпело фиаско, потому что всегда оказывалось *в другом месте*. Это связано с немиметической природой банального. Банальное *неподражаемо*, в него невозможно попасть. В банальном можно лишь оказаться. Как архитонко заметил Барт: «У банального отсутствует тело».

[3] Об этом же см.: Смирнова В. — Кушнарева И. Территория беспокойства. — «Искусство кино», 2005, № 8.



«Скрытое», режиссер Михаэль Ханеке

делегирует вопрошание зрителю. Именно безучастность рождает трещину в персонаже, проговаривается о том, что отсутствие фабулы (двухчасовые кассеты, транслирующие будни Лоранов) и есть тот самый избыток реальности, который удерживает целлулоидная пленка и память персонажа Отёя. Тревога является следствием видимости, как удела и как тайны, на которую обречен современный герой.

В «Скрытом» есть кадр, который многое проясняет. В одной из заключительных сцен мы видим тот же пейзаж, что запечатлен на подброшенной герою видеопленке. Тихая улочка, машины, велосипеды, вьющийся плющ на балконе — возвращение героя домой точь-в-точь повторяет сцену на пленке, присланной неизвестным в начале фильма. Однако Ханеке будто бы игнорирует ожидания зрителя. Повествование движется плавно, кассета не перематывается и план (почти тот же самый) начинает восприниматься как диегитический, присущий не дискурсу, но сюжету. Разумеется, и зритель, и Ханеке знают о возможной подмене. С первого кадра (напоминающего фотографию, потом классический вводный план и, наконец, оказывающегося сценой из прошлого, снятой на пленку) зритель включен в коллективную память фильма. Его опыт присутствия двойствен изначально — он существует в качестве наблюдателя, вовлеченного в перипетии сюжета, и в роли пристрастного следователя, очужденного формой повествования. Поэтому и вопрос, которым задаются герои, адресован не к отправителю видео, но к тому, что *неузнано в изображении*.

Вопросом «Что это значит?» фактически упраздняется интерес к автору анонимных сюжетов. В конце концов, можно сказать, что отправителем пленок является прошлое, или память Лорана. Финальный кадр на ступенях лицея Стефана Малларме подтверждает догадку о том, что история не требует быть разгаданной, потому что не является скрытой.

Фильм Ханеке наиболее чистым из способов говорит нам о том, что запечатленная на пленку реальность является формой своего представления. Что инсценировка превращает копию в абсолютный первоисток[4]. Наконец, что опыт собственно видимости трагичен уже потому, что вскрывает тайну самого представления: это тайна, связанная с тем, что пленка, как память, фиксирует жизнь.

Словом, то, что явилось герою Отёя, можно назвать лаконичной версией «Страшного суда», своеобразным прощанием с жизнью, которая, словно целлулоидная пленка, прокручивается перед глазами, возвращая все бывшее, но забытое.

[4] В некотором смысле этот фильм еще и о различии между реальностью и ее виртуальной копией, игровым и документальным кино. Не стирая границ, Ханеке апеллирует к кинематографу как чистой форме присутствия. Различие же всегда производится зрителем, вписывающим собственный опыт в структуру повествования. В этом Ханеке оказывается наследником базеновской онтологии.

С Ц Е Н Р Е Ч Ь

ОЛЬГА ШАКИНА

Не лирик, не прозаик

Рассказывают, на последнем театральном фестивале «Любимовка» после читки одной из самых расхваленных пьес прошлого года — «Убийцы» Молчанова — в задних рядах забившей подвал «Театра.doc» публики возникло шевеление и вперед протиснулся небольшого роста человек. «Мата нет, клей не нюхают... — возмутился он. — Это где все происходит вообще?» Действие пьесы разворачивалось в глухой провинции, но гостю из Минска в это верилось с трудом. Зал грохнул смехом: без выходов с протестным «Не верю!» Павел Пряжко — не Павел Пряжко. Борец за правду жизни готов биться за каждое сказанное или написанное — им или не им — слово. Кажется, иногда он делает это самым буквальным образом, судя по отчаянному взгляду и заметным шрамам на лице, которые только украшают современного драматурга.

Выходец из обычной, ничуть не академической семьи поначалу учился на минском юрфаке, потом в местном же «кульке» — но ни того, ни другого не окончил. Как с любым записным нонконформистом, непонятно — сам ушел или выгнали, а если выгнали, то за бунтарство или прогулы, неукротимость или неуспеваемость. Нынче зимой в ЖЖ руководителя «Театра.doc» Михаила Угарова объявился преподаватель с кафедры театрального творчества Белорусского университета культуры, настаивал на том, что не лишенный способностей студент

Павел Пряжко

был отчислен за несданные зачеты по физкультуре и иностранному языку: «Мы не могли переделать под Пряжко вузовский компонент обучения и разрешить ему сдавать не английский, а матерный». Педсоставу вуза достался студент, который, по их уверениям, не только писал, но и изъяснялся исключительно матом.

«Новая драма» в массовом сознании рифмуется с обсценной лексикой — в этом смысле Пряжко, едва появившись на театральном горизонте, был плоть от плоти ее; поэтому его — при том что много ставили — практически не публиковали.

Чего зритель ждет от актуальной драматургии? Понятно чего: в пробном, слегка щербатом шаре — пьесе «Серпантин», написанной Пряжко по заданию преподавателей, высланной Николаю Коляде на конкурс «Евразия» и получившей Спецприз, — есть симптоматичный диалог в духе «вы хотели пати — нате». Радиослушатели звонят ведущему.

Г о л о с. Мы усёй сямьёй глядим и очань любим ваша шоу. Нам панравилась, як вы прошлым разам таракана зьели. [...] Мы тут с сынам паспорыли: матюкнецца Сяргей у прамым эфиры, загне па-матушке или не? Сына гаворыть, что матюкнецца, а я — не, кишка тонка.

Б у л а т о в. Что вы хотите услышать? (*Молчание.*) Ну, говорите смелее!

Г о л о с. Е*аць цябе у рот! (*Смех, короткие гудки. Пауза.*)

Б у л а т о в (*оторопело*). Ну как, страна, разрешаешь мне? (*Аплодисменты, свист, выкрики: «Давай, давай!»*) Ху... (*Выдыхает.*) Это не так уж и легко. (*Аплодисменты, свист. Решается.*) Всё, страна, под твою ответственность. (*Шум. Стоит, склонив голову, потом выпрямляется, становится в экстравагантную позу и как диджей, заводящий толпу, кричит.*) Е**ть тебя в рот! Еоу! (*Выбрасывает вперед руку.*) Реклама на канале!

Жизнь — веселый карнавал: первая пьеса Павла Пряжко, поставленная в середине нулевых на сцене минского «Свободного театра», зовется «Болливуд», и снова это трюки в разнузданном постраблезианском духе — глотание собственной рвоты, монологи о дамских прокладках, пьянство и потешные драки. Автору, кажется, необходимо дойти до самого дна зрительского восприятия. Вряд ли найдется более буквальное воплощение поэтики телесного низа, чем пара исподнего, — впервые прибыв на драмлабораторию в Ясной Поляне, Пряжко за считанные дни производит малоцензурные «Трусы», украшенные автобиографическими куплетами в исполнении нижнего белья (трудно представить себе белье, оперирующее эвфемизмами: «Мною сперму вытирали. — Меня кровью заливали. — В меня срали. — Меня рвали. — Мною раны зажимали»). В центре сюжета — коллекционерша кружевных трусов, будто Жанна д'Арк, отправляемая на костер за собственную чистоту, нездешность и непохожесть. В Петербурге пьесу-скандал ставит Иван Вырыпаев, в Москве — Елена Невежина; обе постановки половину публики жутко раздражают, половину безудержно веселят — как, кажется, и положено настоящему площадному театру. «Я знаю, что такое средневековая мистерия, я проштудировал шедевры Ренессанса, овладел основными постмодернистскими приемами, но не забыл, как говорят друг с другом парни с улицы Железнодорожников», — как бы сообщает нам автор. Первые несколько лет творчества истосковавшийся по самовыражению Пряжко посвящает забрасыванию читателя содержимым собственного интеллектуального багажа, собранного вовсе не на опостылевших университетских семинарах: тексты выуживаются из Интернета, затем их переплетает и приносит сыну с работы мама — монолог одного из героев «Трусов» вполне автобиографичен: «Книги по философии дорогие очень. [...] Я лично скачиваю с библиотеки Мошкова в Интернете. У меня у мамы есть возможности переплетать... То есть я просто распечатываю, а мама мне тогда переплетать относит. Удобно, знаете».

Через год, когда неудачливый студент пресытится литаллюзиями, появится одна из пронзительнейших пьес, написанных на русском за последние лет десять, — доставленная прямиком с минских рабочих окраин драма «Жизнь удалась»: первый и пока что последний опыт Пряжко в «неободяженном», сермяжном реализме. Беспутная героиня, двое братьев-претендентов и беспристрастный

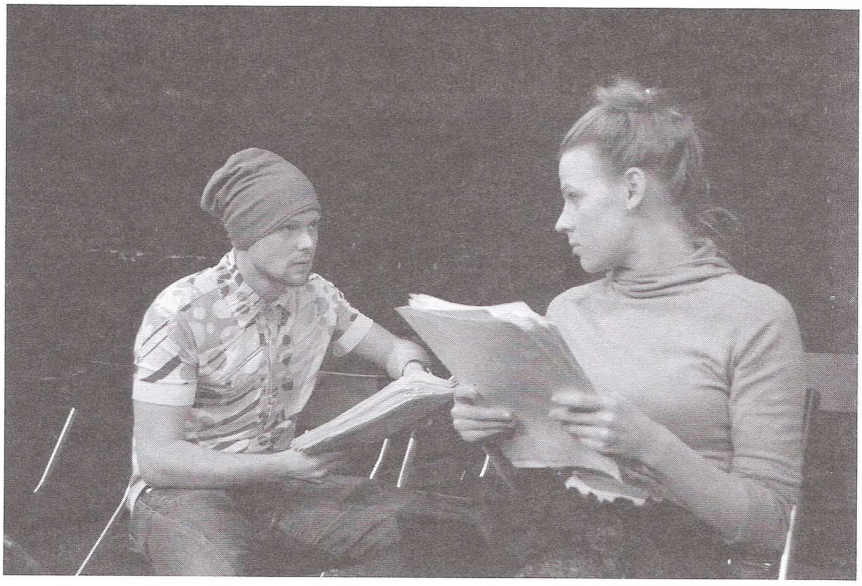
рассказчик-резонер — готовый материал для драмы воспитания с поучительным концом. Но в постморальном мире выводы из чего бы то ни было сделать невозможно — и традиционное финальное моралите сменяется монологом о том, как герои, прогуляв свадебные деньги, развелись, а теперь ставят стеклопакеты, продают на рынке диски и искренне считают, что жизнь у них, согласно названию, и правда сложилась довольно удачно, полна самых разнообразных радостей. Например: «А давайте типа жрать на остановке. Прикольно на остановке бухать и пожрать вообще». Или: «Поссал. Так п**дато вообще стало».

Не осуждая планктон из спальных районов за тягу к алкоголю, беспорядочную личную жизнь или, скажем, отсутствие высшего образования, Пряжко попросту диагностирует — температура ниже нормы, коленный рефлекс слабоват. Сравнивая его с австрийцем Михаэлем Ханеке (а основания для неких параллелей есть: тот и другой принадлежат к подмножеству художников-постморалистов, как бы разглядывающих человечество в лупу, не меняя выражения лица, — просто выражения разные), можно сказать: если бурлескно-гиньольные, псевдоразвлекательные «Трусы» — этакие «Забавные игры», представление с масками, попытка

«Жизнь удалась». Автор Павел Пряжко. Режиссеры Михаил Угаров, Марат Гацалов. Совместная постановка «Театра.doc» и Центра драматургии и режиссуры М.Рощина и А.Казанцева

привлечь аудиторию к некоей проблеме с помощью прямолинейных балаганных приемов, то «Жизнь удалась» — это «Код неизвестен»: череда сцен, иллюстрирующих — при наличии личных, даже семейных связей — отчужденность героев, невозможность понимания, провальность всякой попытки подобрать друг к другу код.

От зарисовок наблюдатель Пряжко идет к обобщениям, при этом сознательно обедняя инструментарий: теперь в его распоряжении нет ни постмодернистских цитат, ни игры с жанрами и тиражными образами масскульта, только крайне элементарно устроенные герои с их небогатым, однообразным языком. Как справедливо заметила в рецензии на спектакль «Жизнь удалась» театральный критик Марина Давыдова, «новую драму [...] написать сложно — вам все время будет мешать ваш словарный запас». Пряжко свой усмиряет без проблем и виртуозно пользуется тем, что

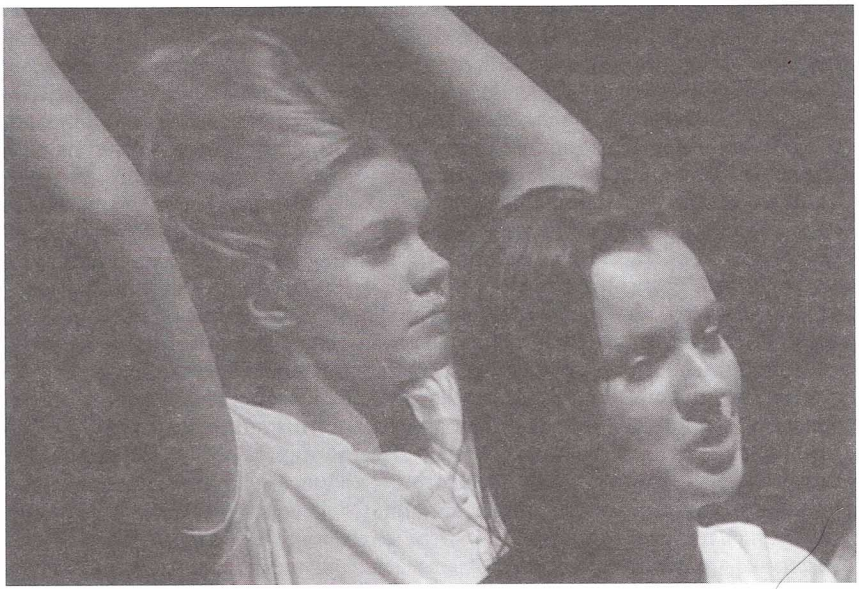


«Третья смена». Автор Павел Пряжко. Режиссер Филипп Григорьян. Театр имени Йозефа Бойса

осталось: с помощью одного «вообще» передает с десяток обертонов настроения персонажей — от нежности до отчаяния; закольцованные фразы «ты дебил» или «оставь, целую не хочу» (про сигарету) превращает в эпические повторы.

Впрочем, несмотря на явный скачок в развитии — от стихийной иронии к строгим, минималистичным слепкам с реальности, — «Жизнь удалась» — все еще классическая «новодрамовская» пьеса о маргиналах, полная нецензурщины: «Приходите на спектакль, только у нас там мат-перемат», — кокетливо приглашает друзей на увенчанную «Золотой маской» «доковскую» постановку актриса Александра Ребенок. Здесь, наверное, стоит наконец проговорить, почему же так безудержно матерятся герои актуальных пьес, отчего так во всех смыслах бедно живут. Как любое молодое искусство, отечественная «новая драма» занимается ловлей реальности за хвост в безвоздушном пространстве — после развала старой жизни с ее четко прописанными правилами мы живем в новом мире, который пока не понят, не осмыслен. Начинать осмысление легче всего с краев: перед тем как понять, что такое норма, проще ухватить и зафиксировать маргиналии. «Жизнь удалась» в этом смысле — опыт исчерпывающий: никаких вопросов к героям окраин после прочтения не остается. «Пряжко окончательно и бесповоротно закрыл главную тему «новой драмы», — резюмирует в упомянутой выше рецензии Марина Давыдова. — Пора открывать другую». И он действительно открывает, движется дальше — ни к чему иному, как к вожделенной норме. Для начала еще сильней ограничив себя в выразительных средствах: в новых пьесах Павла Пряжко мата практически нет.

Уход от прямолинейных выразительных средств вроде обсценной лексики для сегодняшних актуальных драматургов характерен: они давно и наперебой заявляют, что мат надоел. Тем более, симптоматичное перерождение случилось с некогда главным матерщинником «новой драмы», ее анфан террибль, — он, несколько лет назад самый новый из актуальных, сегодня оказался самым актуальным из новых. В последних пьесах Пряжко улавливает все менее уловимое: их герои — те самые обычные люди, в изображении которых никак не могут преуспеть сценаристы современных российских кинолент, претендующих на ярлык «мейнстрим». Эти клерки, менеджеры, продавцы всех мастей — «люди евразийского типа» — бегут маргинальных крайностей, как черт ладана: в пьесе «Запертая дверь», которую после «Жизнь удалась» можно назвать новой вершиной творчества Пряжко, матерное слово звучит лишь однажды, и в шепоте, которым его



«Жизнь удалась»

произносят, — все отношение новых персонажей актуальной российской драматургии к старым. «У меня брат есть дебильный. Троюродный. В ментовке служит или где, уже не знаю, короче, не важно, — рассказывает один складской работник другому. — Надел форму полковника и поехал в деревню девушек восхищать. Двадцать три года, форма полковника, говорил — Нагорный Карабах, Чечня, три кампании прошел». Идеальный, казалось бы, герой для «новодрамовской» трагикомедии трехлетней давности теперь упоминается впроброс.

Добрую четверть действия герои пьесы «Жизнь удалась» проводят в маршрутке, героиня «Запертой двери» «сто лет в маршрутке не ездила»: транспорт персонажей новой формации — «Пежо двухдверное» или «Реномеган», которым король стеклопакетов из «Жизни...» только грезил. Герои «поднялись», прежде всего — до нового уровня потребления. О том, что вещи — наш новый воздух, Пряжко не уставал говорить с самых первых пьес. В «Производстве бреда» персонажи передвигаются по сцене, заваленной мусором — «пустыми пакетами от чипсов, флаконами от шампуней, пакетами от пельменей, упаковками от прокладок, шоколадными обертками». Этот реквизит им — и еда, и одежда, и награда, причем порядок использования случаен и не важен.

В и т а л и к. Витек, кинь дистанционное, вон лежит!

Витя поднимает шариковый дезодорант, отдает Виталику. Виталик снимает маску [сварщика], закрывает глаза и мажет дезодорантом веки.

Реальность обнищала смыслами — обрести идентичность наверняка можно, пожалуй, лишь покупая. Этим и занимаются герои Павла Пряжко — вещам, вещности в его пьесах уделяется основное внимание. Вместо религиозного идеала — «Трусы», вместо морали — стеклопакеты, вместо эмоций — еда: главные ощущения поступают в организм через пищевод — где герои Чехова, крякнув, произнесли бы: «Хорошо!» или «Покойно!», персонажи Пряжко говорят: «Колбаска!» или «Чайничек!» Итогом развития главного героя «Запертой двери» — герой классической драмы, как известно, к финалу должен измениться, пройти некий путь — становится покупка пары обуви. Пряжко использует грандиозный формальный прием — пишет имитацию пьесы об имитации жизни, где поцелуй заменяется прикосновением щек, беременность — покупкой накладного живота, работа — обедом, перекуром, бесконечным выставлением на стол таблички «Перерыв».

Отношение Пряжко к труду — отдельная тема: пока представители российских «новой волны» и «новой драмы» мучительно подбирают герою профессию (лично наблюдала за тем, как один из лучших молодых режиссеров полчаса размышлял, о ком написать сценарий — о машинисте метро или продавце «Евросети»), он отрицает осмысленность любого обязательного занятия как такового (не зря знакомые утверждают, что Паша сроду нигде не работал, только творил, а где деньги берет, непонятно). В череде его псевдопроизводственных пьес колхозники бесцельно скитаются по полю («Поле»), охотники бесперечь пьют чай («Чукчи»), сборщики яблок ломают ящики («Урожай»), волонтеры везут деревенским старикам презервативы, которые «можно на бутылку с бражкой натянуть, если горлышко не очень большое» («Миссионеры») — никто не только не доводит дело до конца, но и толком его не начинает. Пряжко отчуждает персонажи от их непосредственных занятий и мира, в котором они существуют, двигаясь через сгущение реальности, гротеск в сторону практически драматургии абсурда.

Деструкции подвергается все человеческое, все, что держит у земли: в «Миссионерах» — потребность творить добро, связь с ближним, в «Чукчах» — связь с традицией, в «Поле» — связь с почвой. Вместо них, оборванных, устанавливается странная, зыбкая связь с абсолютом, с космосом: изъясняющиеся характерным для них языком оленеводы, механизаторы, доярки в какой-то момент, уставившись в пустоту, вдруг разражаются монологами о черных дырах, квантовой физике, строении вселенной. Складывается ощущение, что на ранних этапах творчества драматург Пряжко лишь затем так кропотливо исследовал реальность, чтобы, нащупав твердую землю, с максимальной силой оттолкнуться от нее.

Антрополог, отрицающий антропоцентризм, безупречно, лучше многих передающий мельчайшие интонации, окраску речи героев, Пряжко, в отличие от столпов «новой драмы» — Вырыпаева, Сигарева, — абсолютно не логоцентричен: в начале, конечно, было слово, как бы заявляет он, — а вот потом началось все самое интересное. Четвертое, космическое измерение он ищет где-то между репликами, ремарками и их сценической трактовкой — с явной нежностью относится к максимально отстраненным от текста постановкам режиссера Филиппа Григорьяна (хореографичная «Третья смена» в московском Театре имени Йозефа Бойса, декоративные «Чукчи» на «Сцене-молот» в Перми), радуется, когда во время читок его пьес кашляют, шаркают ногами, скрипят стульями — «так жизненней». Оказываясь на публике, виртуозно пишущий Пряжко не очень ловко говорит — не любит игры со словом, ненавидит читать вслух, не дает интервью: «Мне это мучительно. Не могу пока представить, как собственными переживаниями или рассуждениями по поводу мировых проблем заинтересовать других людей. У каждого своя голова и свои взгляды. У меня нет мессианской задачи — открывать кому-то правду на какое-то явление, навязывать свой личный взгляд на какие-то вопросы. Пусть каждый сам решает».

В отличие от большинства занятых десятью делами коллег, Пряжко — не лирик, не прозаик, не актер, не режиссер: он стопроцентный драматург, притом драматург-позитивист, поверяющий каждый вывод опытом, использующий реплики лишь для того, чтобы «максимально точно передать реакцию на определенную ситуацию и чтобы слова закрепляли эту реакцию и не были оторваны от

действия». Минимум лексических узоров и собственных оценок: «Когда пишу — я не сопричастен, не переживаю и не сочувствую, у меня совершенно другая задача. Если все правильно сделать, оно само вылезает. А если переживать за тех, про кого пишешь, когда пишешь, получится текст о том, как переживаешь. Это субъективно и малоинтересно».

Говорят, на драматургических семинарах и фестивалях, пока другие современные драматурги пьют, гуляют и общаются, «аутист Паша» педантично прибирает за ними в номере и всегда может в деталях рассказать, что именно вытащил из слива раковины. Наблюдать, препарировать, заносить в реестр — очевидно, эти склонности позволяют критике время от времени как-то подсознательно, стыдливо (молод, да и нагл) сравнивать Пряжко с Чеховым. Складывается неплохая компания препараторов реальности: величественно накрахмаленного австрийца Михаэля Ханеке, как правило, представляют разглядывающим человечество в микроскоп, пессимистично насмешливого Чехова — прослушивающим его сердечные шумы с помощью стетоскопа. В таком случае Пряжко, пожалуй, студент, отправленный на практику к сельскому хирургу: на грязном столе «конвейерным» образом он вырезает старухам гнойный аппендицит и поджелудочную — алкоголикам. Естественно, матерясь — сначала громко, потом сквозь стиснутые зубы. И с каждым разом — все тише и тише.

ПАВЕЛ ПРЯЖКО

Запертая дверь

Дом инвалидов. Вечер. В комнате для игр и общения сидит старик и поет народную песню. В комнате никого больше нет. Наверное, у него уже начался маразм.

Торговый центр. Наташа, человек евразийского типа, работает в торговом центре. В небольшой стеклянной будке Наташа продает кофе в зернах, который тут же, по желанию покупателя, может смолоть, и разные сорта нефасованного чая. В данный момент возле киоска нет покупателей. Наташа стоит возле кассового аппарата, она ни о чем не думает. Наташа смотрит на часы, пришло время перерыва. Наташа выставляет табличку «Перерыв» и исчезает в глубинах будки.

Стоя в коридоре служебной части торгового центра, Наташа закуривает. Наташа курит. Покурив, Наташа выбрасывает окурок в урну и уходит на свое рабочее место.

Наташа появляется с другой стороны киоска, словно с обратной затемненной стороны луны, останавливается возле кассового аппарата и стоит, ни о чем не думая. Покупателей возле киоска нет.

К будке идет знакомая Наташи из магазина, торгующего косметикой и расположенного в этом же торговом центре. Они уже виделись сегодня. Знакомая не вызывает особого интереса у Наташи.

З н а к о м а я. Пойдем покурим.

Н а т а ш а. Я не пойду сейчас, я буду работать.

З н а к о м а я. Как хочешь.

Знакомая уходит. Тут же к будке подходит покупатель. Не слышно, что он просит. Наташа берет пакет, насыпает в него зерна кофе, взвешивает, затем засыпает зерна в кофемолку, перемалывает их, высыпает зерна обратно в пакет, протягивает пакет покупателю. Покупатель рассчитывается с Наташей.

Квартира. Валера сидит в гостях у своего знакомого. Валера, ни о чем не думая, ждет, когда знакомый приготовит кофе. Входит знакомый Валеры с двумя чашками кофе на подносе, ставит поднос, протягивает чашку Валере. Валера берет чашку, пьет. Знакомый с чашкой в руке садится на диван и тоже пьет. Никакого напряжения не возникает. Каждый из них занят кофе и ни о чем не думает. Срабатывает сотовый, знакомый Валеры встает с дивана, проходит к телефону, читает полученное эсэмэс-сообщение. Валера допивает кофе, встает с дивана.

З н а к о м ы й (*не отрываясь от телефона*). Пойдешь?

Валера не отвечает, ждет, когда знакомый проведет его. Не отрываясь от телефона, знакомый первым идет к выходу из комнаты, собираясь провести Валеру. Валера идет следом.

Квартира. Валера у себя дома. Включает телевизор, ложится на диван и переключает каналы. Выбрав что-то неопределенное — вроде «Евроновостей» или канала, посвященного животным или юмору, да, скорее всего, юмору, — Валера некоторое время смотрит телевизор. Валера не смеется. Это не значит, что передача не смешная, Валера видит и понимает, что она смешная, но лицо его при этом ничего не выражает. Эта передача не заставляет, она не вынуждает Валеру смеяться. Валера смотрит смешную передачу, затем встает, выключает телевизор, выключает в комнате свет. Завтра на работу.

Квартира. Валера собирается на работу. Ни радио, ни компьютер, ни телевизор не работают. Валера садится на диван, завязывает шнурки. Одет Валера хорошо, он следит за модой. Завязав шнурки, Валера выходит.

Торговый центр. Валера смотрит на часы, он ожидает своего знакомого. Вот знакомый подходит к Валере. В руке знакомого папка. Они уже виделись сегодня.

З н а к о м ы й. Колено болит.

Валеру не интересует колено знакомого.

Валера и знакомый садятся за свободный стол, возле кафе. Свободных столов очень много, вернее все, еще не время обеда.

Наташа стоит на своем рабочем месте в будке, возле кассового аппарата. Наташа смотрит на часы, пришло время перерыва. Наташа выставляет табличку с надписью «Перерыв» и уходит.

Сидя за столом, Валера пьет кофе и внимательно разглядывает бумаги. Знакомый сидит за этим же столом, тоже пьет кофе. Он ничем сейчас не заинтересован, без особого интереса поглядывает по сторонам.

Наташа и знакомая из магазина косметики подходят к будке. Наташа спешит зайти в будку.

Н а т а ш а. Смолоть?

З н а к о м а я. В пакетик! (*Поняла, что Наташа спросила.*) Не, не надо.

Наташа насыпает зерна кофе в бумажный пакет, взвешивает, протягивает пакет знакомой.

З н а к о м а я. Ага. (*Берет пакет уходит.*)

Наташа садится на стул, берет пилочку и полирует ноготь, вернее, дополировывает.

Валера идет по улице, прижав сотовый к уху, ожидает соединения.

В а л е р а. Наташа, добрый вечер, извините за столь поздний звонок, вы можете говорить?.. Нет, к сожалению, я уже ложусь спать. Вы можете еще раз со мной съездить к моим родителям?

День. Валера и Наташа входят в автобус, садятся на свободные места, садятся рядом, оба вынимают наушники, вставляют их себе в уши. Включают музыку и слушают. Им совершенно не скучно. Им абсолютно не надо производить впечатление друг на друга, они полностью расслаблены. Валера, вспомнив нужную ему вещь, касается локтя Наташи. Наташа реагирует, вынимает один наушник.

В а л е р а. Я полностью переехал к вам. Ближе до работы. Мы планируем сначала завести собаку.

Н а т а ш а. Хорошо.

Валера возвращается в исходное положение, Наташа возвращает в ухо наушник. Они едут дальше, ни о чем не думая.

Знакомый Валеры и сам Валера идут между рядами кинотеатра к своим местам.

В кинотеатре гаснет свет, начинается киносеанс.

В кинотеатре идет комедия. В зале людей немного. Валера и его знакомый смотрят фильм. Они понимают, видят, что смешно, но чувства их не подключены, фильм не вынуждает их смеяться. Шутки типичные, повторены уже миллионы раз в других фильмах. В зале вообще никто не смеется, только слышен хруст чипсов и шуршание пакетов.

Валера и его знакомый выходят из кинотеатра. Сеанс закончился. Они идут к стоянке. Знакомый на ходу вынимает ключи от автомобиля, снимает автомобиль с сигнализации. Сигнализация пикает, отключаясь.

Кухня в квартире родителей Валеры. Мама Валеры готовит.

В кухню заглядывает Валера.

В а л е р а (*не улыбаясь*). Сырнички? Я буду сырники.

Валера, сказав это, тут же уходит из кухни.

Мама Валеры, папа Валеры, сам Валера и Наташа сидят за столом, кушают. Никто не разговаривает. Тишина немного напрягает родителей Валеры, вернее,

она им немного удивительна. Тогда как сам Валера и Наташа чувствуют себя вполне комфортно.

Комната в квартире родителей Валеры. Валера входит, включает телевизор, садится на диван, смотрит. На столе рядом с ним стоит стакан воды, из которого Валера периодически отпивает. На пороге комнаты появляется мама Валеры, некоторое время наблюдает за ним. Она видит, что сын у нее хороший, не пьет, всегда хорошо одет, но что-то ее беспокоит. Валера знает, что мама зашла, но не обращает на нее внимания. За годы вдали от дома Валера привык жить один и не считает нужным говорить что-то в данную минуту. Валера встает, выключает телевизор, подходит к маме, целует в щеку.

В а л е р а. Спокойной ночи, мам.

Валера выключает свет, ложится на диван.

Дом инвалидов. Вечер. В комнате для игр и общения сидят старики и старухи, поют народную веселую песню. Наверное, у них у всех уже начался маразм.

Квартира родителей Валеры. В комнате сидят родители Валеры и Наташа. Они общаются. Для родителей Валеры что сам Валера, что Наташа — полные инопланетяне. Они видят, что Наташа хорошая девочка, не пьет, правда, курит, но одевается хорошо, опрятная. И все равно, что-то беспокоит родителей Валеры, особенно маму.

Н а т а ш а. Меня интересует все арабское.

М а м а. Вы будете поступать куда-нибудь учиться?

Н а т а ш а. Нет. Я нашла себя.

Торговый центр. Наташа проходит к своей будке, заходит в нее, стоит возле кассового аппарата и ни о чем не думает. Ей вполне комфортно, и никакие тщеславные мысли ее не одолевают. Через некоторое время подходит покупатель, не слышно, что он спрашивает. Наташа открывает банку с чаем, насыпает в пакет, взвешивает, протягивает покупателю. Покупатель расплачивается.

Коридор торгового центра для служебного пользования. Знакомая Наташи курит. Появляется Наташа.

Н а т а ш а. Ты уже куришь. (*Не нуждаясь в ответе, закуривает.*)

Знакомая и не собиралась отвечать на этот риторический вопрос, делает шаг к урне, тушит окурок.

Н а т а ш а. Как тебе тот кофе?

З н а к о м а я. Ну...(*Кивает головой, типа, мол, и так и так, неоднозначное, в общем, отношение у нее к этому кофе.*)

Знакомая собирается подождать Наташу, когда та докурит. Наташа понимает желание знакомой, спешит докурить.

Торговый центр. Валера смотрит на свой сотовый, который держит в руке. К нему спешит Наташа. У Наташи заканчивается перерыв, ей надо сделать все очень быстро.

В а л е р а. Мы поругались. Вы звоните сказать, какой я хороший, в принципе, человек, если бы не ложился так рано спать.

Н а т а ш а. Поругались из-за чего?

В а л е р а. ...собаку выводить. Поэтому решили отдать. Я еще боюсь ответственности. (*Набирает номер, сбрасывает.*) Нет. Скажите, что вы обиделись, что я не проводил вас тогда, но мы уже помирились.

Валера, набрав номер вновь, протягивает сотовый Наташе. Связь есть, Наташа говорит вежливым, приятным голосом, словно разговаривает с будущей свекровью.

Н а т а ш а. Елена Егоровна, здравствуйте, это Ангелина беспокоит вас... Что с голосом? Ничего, пустяки. Так. Немножко повздорили.

Валера в банке на своем рабочем месте проводит валютную операцию, обслуживая клиента. Сделав все необходимое, Валера протягивает клиенту деньги и чек. Клиент уходит. Валера смотрит на часы, пришло время перерыва. Валера выставляет табличку с надписью «Перерыв», слегка вытягивается на стуле, немного вертится на нем, затем встает и покидает рабочее место.

Торговый центр. Валера и его знакомый разглядывают выставленные в витрине сотовые телефоны, продающиеся в точно такой же будке из стекла, как и та, в которой работает Наташа. Валера склоняется к знакомому, шепчет что-то. Знакомый, не отводя взгляда от витрины, кивает, улыбается. Валера опять возвращается к витрине, к разглядыванию сотовых телефонов. Разглядывая телефоны, знакомый Валеры и сам Валера начинают движение вдоль киоска.

Валера в обувном магазине того же торгового центра, меряет обувь. Знакомый стоит рядом, оценивает, как обувь сидит. Валера заинтересован в этой паре обуви, но что-то его смущает, ему надо подтверждение со стороны. Валера переводит взгляд на знакомого. Знакомый вертит кистью руки, морщится, мол, и так, и так, не шедевр, конечно.

Валера опять смотрит на отражение в зеркале. Так и не убедившись в качестве этой пары, Валера приседает, снимает обувь. Знакомый окидывает взглядом магазин. В этот момент он ни о чем не думает.

Квартира. Валера только что зашел в квартиру. Проходит, садится на диван. Обувь из магазина не выходит у него из головы. Валера встает с дивана и решительно выходит, покидая квартиру.

Торговый центр. Магазин обуви. Валера с коробкой той же самой пары обуви идет к свободному месту для примерки. Валера меряет обувь, смотрит на отражение в зеркале, как обувь сидит на ноге. Он так и не приходит к какому-то определенному решению.

Квартира. Валера проходит в комнату, включает телевизор, садится на диван, смотрит телевизор, но думает об этой паре обуви, которую все-таки не купил. Это угнетает Валеру, эта неопределенность мешает ему. Думая о ботинках, Валера встает, выключает телевизор, выключает свет, ложится на диван.

Торговый центр. Магазин обуви. Наташа с кошельком и сотовым в руке разглядывает обувь. У нее перерыв. Ее заинтересовала пара туфель. Наташа берет эту пару в руки, разглядывает, решает померить, идет к месту для примерки, меряет туфли. Меряет просто так, она не собирается их покупать, смотрит на отражение в зеркале. Затем снимает обувь, ставит на место и выходит из магазина.

В холле торгового центра Наташа ожидает Валеру. Они договорились о встрече. Наташа пришла сюда из магазина обуви. В руках у нее кошелек и сотовый телефон. Подходит Валера, протягивает бумажный пакетик с кофе.

В а л е р а. Спасибо, Наташа.

Н а т а ш а (*улыбается, берет пакетик*). Пожалуйста.

В а л е р а. Я надеюсь и дальше пользоваться вашими услугами, а вы где-то здесь работаете?

Н а т а ш а. Да. Кофе продаю.

Валера закатывает глаза, хлопает себя ладонью по лбу. Он понимает, какой неуместный сделал подарок.

Квартира Наташи. В комнате работает телевизор. Входит Наташа, она только что приняла душ. В халате, волосы закручены в полотенце. Наташа берет пульт, переключает каналы, ищет, чтобы играла арабская музыка, находит на одном из музыкальных каналов клип арабского исполнителя, откладывает пульт, глядя клип, намазывает щеки, лоб, шею кремом. Лицо ее ничего не выражает, непонятна ее реакция на звучащую музыку, кажется, она просто смотрит, пока накладывает на

лицо крем. Наташа справилась с маской, встает и начинает танцевать танец живота. В этот раз лицо ее что-то выражает. Становится понятно, что музыка эта ей все-таки для чего-то была нужна. Становится понятно, что, танцуя, Наташа представляет себя арабской женщиной.

На окраине. Совсем небольшой офис фирмы, торгующей стройматериалами. Оля сидит за своим рабочим столом, перебирает накладные, другие бумаги. Перед ней покупатель.

О л я. Что у вас, господи, штапик. Забыла.

П о к у п а т е л ь. Пять километров штапика.

Оля слегка уже подустала к середине рабочего дня.

Входит Дима, еще один сотрудник офиса. Покупатель, обернувшись, чтобы посмотреть, кто зашел, тут же опять поворачивается к Оле. На Диме свитер и джинсы, Дима ходил в туалет — мыл кружку, ставит кружку на нужное место на своем рабочем столе, садится за стол. Оля заканчивает оформлять накладные. В офисе есть еще один сотрудник — Слава, вечно уставший долговязый парень. Славе не нравится работа в офисе вообще, он считает себя не на своем месте. Но есть большой плюс — Интернет. Можно вести дневник и качать музыку. Сейчас Слава занят компьютером, как и Дима. Только Дима получает явное удовольствие, он смотрит что-то интересное, а Слава напрягается, вытянув шею, лицо его очень близко к монитору, Слава качает музыку. Оля, закончив оформление бумаг, протягивая их покупателю, произносит.

О л я. Это накладная.

П о к у п а т е л ь. Угу.

О л я. Это на склад.

Покупатель берет следующую бумагу.

О л я. Это на выходе вахтеру или, господи, как он там правильно у нас называется?

П о к у п а т е л ь. Я понял. Сторож.

Оля держит бумагу, не отдает покупателю.

О л я. Нет. Он у нас не сторож. Он у нас как-то хитро называется. В общем, тому мужику в будке.

Теперь уже Оля отпускает бумагу, покупатель усмехается, берет бумагу.

О л я. Где они берут таких кадров?

Ни Слава, ни Дима не реагируют на высказывание Оли, занятые собственными делами. Дима смотрит что-то забавное, улыбается. Покупатель складывает бумаги. Оля берет ручку, вертит ее, ждет, когда выйдет покупатель, ее работа выполнена.

П о к у п а т е л ь. Это на склад.

Утрируя специально, чтобы получился комический эффект, таков уж характер этой девушки, Оля слушает покупателя. Покупатель на подобное поведение должен реагировать улыбкой.

П о к у п а т е л ь (*улыбаясь*). Эту оставляю себе, это тому кадру на выходе.

О л я. Ну, вот как-то так, да.

Оля, моргнув, опускает голову в знак согласия.

П о к у п а т е л ь. Я еще за краской буду сегодня.

О л я. Только, пожалуйста...

П о к у п а т е л ь. Да, я знаю, вы до пяти.

О л я. Потому что приезжали от вас!

П о к у п а т е л ь. Я всегда приезжаю...

О л я. Вы нет. Я про вас ничего не говорю!

П о к у п а т е л ь. А кто это?

О л я. Такой он...

П о к у п а т е л ь. Белые кроссовки?

О л я. Божечки, только мне на его кроссовки смотреть.

П о к у п а т е л ь. Виталик, нет?

О л я. Не знаю. Я не спрашивала, как его зовут.

П о к у п а т е л ь. Вместо меня может только Виталик приехать.

О л я. Значит, Виталик.

П о к у п а т е л ь. Синяя куртка?

О л я. Я не помню. Не смотрела я на его куртку! Я не поднимала головы до половины седьмого!

Д и м а. Это когда?

О л я. В пятницу. Приехали от ЗАО «Калийда» в без десяти пять, представляешь? Выписывай им товар!

Д и м а. Так надо было сказать.

П о к у п а т е л ь. Я ему скажу.

О л я. Да! Передайте, пожалуйста, вашему Виталику, что я из-за него к подруге на день рождения опоздала.

П о к у п а т е л ь. Хорошо. Я ему скажу.

О л я. Что я, вообще, его проклинаю, скажите.

П о к у п а т е л ь. Спасибо.

О л я. Запомнили, что куда? Господи, вы ж уже не первый раз, совсем сегодня!

П о к у п а т е л ь (*улыбаясь*). До свидания.

О л я. Надеюсь.

П о к у п а т е л ь. Полотенце повесили?

О л я. После того, как кто-то его из вас в унитаз спустил?

Покупатель знает эту историю, улыбается.

Слава, оторвавшись от компьютера, интересуется.

С л а в а. Кто-то полотенце в унитаз спустил?

О л я. Это еще до тебя было. Приезжал один... на «Пежо». Дима, на «Пежо»?

Д и м а (*не отрываясь от монитора, продолжая смотреть*). Да.

П о к у п а т е л ь (*улыбаясь*). Сталкивался с ним, не знаю.

О л я. Не знаю! Знаю я, сталкивались вы с ним или нет?!

П о к у п а т е л ь (*улыбаясь*). «Пежо» какое?

О л я. Божечки! Я, думаете, помню? «Пежо» как «Пежо»! Двухдверное! Он еще пихал в него! Мы еще стояли смотрели, как не лопнет эта машина! Дима, какое у него «Пежо»?

П о к у п а т е л ь (*повернувшись к Диме*). Белое?

Д и м а. Нет. Песочного цвета.

Слава ждет продолжения истории, покупатель тоже стоит, улыбаясь, не прочь послушать.

О л я. Кто-то его плохо обслужил!

Д и м а (*не отрываясь от монитора*). Света.

Все повернулись к Диме. Дима нажимает на «паузу», он тоже будет слушать.

О л я. Она там перепутала товарно-транспортную, другую дала или что, короче, этому, не знаю, как сказать (*усмехнувшись*), нехорошему человеку, воооот, пришлось ехать еще раз. И этот человек на своем песочного цвета «Пежо» наше полотенце, которое я всегда в крахмале маму прошу, чтобы она сделала, утопил в унитазе. Смыл.

С л а в а. Дикость (*Опять таращится в монитор, проверяя закачалось или нет.*)

О л я (*покупателю*). Это он так отомстил, понимаете?

Покупатель, горько улыбаясь, кивает головой, сказать-то, в общем, нечего.

О л я. И сказать-то, в общем-то, нечего.

П о к у п а т е л ь. Да!

О л я. После этого мы людям не доверяем.

Покупатель уже хочет уйти, но почему-то ему кажется, что надо выдержать сейчас какую-то паузу, не уходить сразу.

Д и м а. По большому счету тут...

Все, кроме Славы, повернулись к Диме.

Д и м а. Оправдываться тут как бы.

Оля. Нет! Дима, понимаешь, ты не понимаешь! Тут не в оправдании дело. На самом деле, это обычное быдло. (*Глядя на Диму, ждет ответа.*)

П о к у п а т е л ь. Да!

О л я. Видите ли, ему, королю, пришлось ехать еще раз!

П о к у п а т е л ь. Да! С вами хорошо! Пошел.

Покупатель уходит. Никто на него не обращает внимания. Оля ждет ответа от Димы.

Дима рассеянно улыбается. Ему сказать нечего, он начинает раскачиваться на стуле. Оля не может отпустить эту ситуацию.

О л я. По большому счету здесь надо было вызвать начальство, выщемить его, и чтобы он это полотенце вылавливал!

Д и м а. Он же сам...

О л я. Наше начальство!

Д и м а. А, наше.

Дима уже очень хочет дальше смотреть то, что он смотрел.

О л я. Наше начальство! Наше начальство имею в виду. А если взять, как мужики, и ввалить ему (*шепотом, но очень так выразительно*) пизды!

Д и м а (*улыбаясь*). Оль, прости, я тогда не работал.

О л я. Я знаю, что ты не работал.

Дима включает дальше то, что смотрел. Оля успокаивается. Дима, не отрываясь от монитора, произносит.

Д и м а. Слава, опять сожрешь весь трафик!

Слава не реагирует, ему надо перекинуть скачанный файл в другую папку, он этим и занимается. Дима смеется, приставив кулак ко рту, у него так получается, он еще указательным пальцем касается носа.

О л я. Что там?

Дима разговаривает с Олей, глядя в монитор.

Д и м а. Офис.

О л я. Я смотрела.

Дима смеется опять.

О л я. КВН видел?

Д и м а. Нет.

О л я. Прикольный был. Двинятин этот, я не пойму, он гей или это манера такая.

Д и м а. Зачем тебе?

О л я. Мне ни за чем. Мне, вообще, он сто лет сдался.

Дима нажимает на «паузу», раскачиваясь на стуле, рассказывает.

Д и м а. У меня брат есть дебильный. Троюродный. В ментовке служит или где, уже не знаю, короче, не важно. Одел форму полковника и поехал в деревню девушек восхищать. Двадцать три года, форма полковника, говорил: «Нагорный Карабах, Чечня, три кампании прошел».

Слава неожиданно включил музыку. Звучит какой-то забавный фрик-фолк с высоким мужским голосом. Слава невольно улыбается.

О л я (*недовольно*). Боже мой, выключи это!

Слава выключает музыку.

Д и м а (*улыбаясь*). Оля хочет, красиво чтобы было.

О л я. Ну а что?! (*Славе.*) Что ты мне закачал? Трэвис, колдплэй? Что ты включал вчера?

Слава неразборчиво произносит название. Оля тоже не поняла, что он сказал сейчас, но ей кажется, что это название той группы, которую Слава включал вчера.

О л я. Да! Включи, пожалуйста.

С л а в а. Удалил.

О л я. Скорей бы отпуск.

Д и м а (*улыбаясь*). Ой, не говори!

О л я. Что «не говори», ты ж отгулял две недели назад!

Д и м а (*улыбаясь*). Так это когда было.

О л я. Сто лет не ездила в маршрутке.

Д и м а. А на чем ты обычно... добираешься?

О л я (*игнорируя вопрос*). Попить можно, точно.

Д и м а (*встает, готовый попить чаю*). В чайнике вода есть!

О л я. Ты что, опять?

Д и м а (*улыбаясь*). Ты мне чаю будешь жалеть?

Оля строит забавную рожицу, мол, да, уделал. Дима проверил чайник, вода есть, включил его, затем, стоя на том же месте, произносит:

Д и м а (*улыбаясь*). Во-первых, это был не чай, а кофе. Кружку понюхаешь?

О л я. Ты не лопнешь случайно, столько жидкости?

Д и м а. Если не накаркаешь, не лопну.

Дима выходит из офиса по своим делам.

О л я. Куда?

Д и м а (*обернувшись, с улыбкой произносит*). Можно, пописать схожу? Или мне уже и этого нельзя?

Оля улыбается, Дима выходит. Оля переводит взгляд на Славу. Слава занят своими делами с компьютером. Оля знает, Слава нерадивый работник. Оля встает, подходит к Славе.

О л я. Покажи, как ты таблицы форматируешь.

С л а в а (*прекратив заниматься своими делами*). Ну, в Экселе, да, можно отформатировать.

О л я. Нет. Форматируется документ. Можно...

С л а в а. Что такое «форматирование», это зна...

О л я. ...значит, в Ворде это работа с колонками.

С л а в а. Добавить, допустим.

О л я. Удалить строку.

С л а в а (*размышляя*). Что еще в таблице можно сделать?

О л я. Что можно?

С л а в а. Ну смотря где работать.

Чайник вот-вот закипит. Оля смотрит на чайник, Слава замолкает. Оля готова опять слушать Славу.

С л а в а. Ну, не знаю, вообще, насколько грамотно то, что я говорю, я ж не знаю, в бухгалтерии есть свои программы. Я не знаю, как там работать, там своя какая-то система программ «Один эс», бухгалтерская, там, как работать, я не знаю. Ну, вот в Экселе есть, можно устраивать геометрическую прогрессию. Там вводишь определенную, можно выделить параметр «А один Цэ шесть», там строка есть такая, допустим, один столбик, какую-то формулу ввести...

Чайник, закипев, отключился. Ни Оля, ни Слава, на чайник не обращают внимания. Оля внимательно слушает Славу.

С л а в а. Можно выстроить по годам прогрессию, по месяцам, по температурам.

Входит Дима. Оля больше не будет слушать Славу.

Д и м а. Холодно сегодня!

О л я (*идет к своему столу*). Куда ты бегал?

Д и м а (*включает чайник еще раз*). К жестянщикам. Мать на дачу просила бочку. Слава, чай?

С л а в а. Не хочу, спасибо.

Чайник, закипев, отключился. Слава принципиально не пьет чай и не обедает вместе с ребятами, встает, собираясь уходить. Дима идет к месту, где стоят чай и кофе, берет себе пакет чая.

О л я. Куда ты?

С л а в а. Подышать. (*Уходит.*)

Дима возвращается, кладет пакет себе в чашку.

Д и м а (*берет чайник, довольно произносит*). Чайничек. (*Наливает кипяток в чашку.*)

Оля выжидающе наблюдает за Димой, сидя за столом.

Д и м а. Хорошо! (*Налил кипятка, смотрит, где сахар.*) А, вон, вижу. (*Ставит чайник, идет к сахарнице, берет ее, возвращается к своему рабочему месту, насыпает сахар в чай.*) Раз ложечка, два ложечка, три ложечка.

Дима размешивает сахар и только сейчас замечает, что Оля не делает себе чай, улыбаясь, произносит. Вообще, Дима часто улыбается.

Д и м а. Не понял. А чего ты чай себе не готовишь? Или ждешь, может быть, что я тебе его приготовлю?

Оля молчит, улыбается, глядя на Диму.

Д и м а (*улыбаясь*). Лучше тебе не ждать. (*Оглядывается.*) Так, а где это у нас? Печеньице?

О л я. Вот! Я ждала этого момента!

Д и м а (*улыбаясь*). Никто не купил?

О л я. Дима, как тебе не стыдно! (*Взяв кружку, встает со стула.*)

Д и м а (*улыбаясь*). А что такое?

Оля идет с кружкой к месту, где стоят чай, кофе.

Д и м а (*улыбаясь*). Моя очередь, что ли?

О л я (*кривляется*). Маковое печенье, такая вкусняшка. (*Берет пакет чая.*)

Д и м а. Подожди!

Дима уверен, что не его очередь покупать печенье. Оля, улыбаясь, стоит на месте.

Д и м а (*вспоминая, что он купил*). Были пряники те, помнишь, с висн... с вишневой...

О л я. С всиневой.

Пока Дима говорит, Оля улыбается.

Д и м а (*игнорируя Олину подколку*). Начинкой. Вафли-трубочки. (*Вспомнил, что его очередь покупать, тут же переводит стрелы на Олю, улыбаясь, возмущенно произносит.*) Я так говорил?

Оля идет к чайнику.

Д и м а (*улыбаясь*). Я говорил «вкусняшка»?! (*Имея в виду, что подобное слово он, вообще, не в состоянии произнести.*)

О л я (*улыбаясь, зная, что Диме не свойственны подобные слова*). Ну не я же.

Оля наливает в кружку чай.

Д и м а. Вкусняшка! Ты меня, наверное, с Валерием Дмитриевичем перепутала.

Оля, улыбаясь, ставит чайник.

Д и м а. Ну, Оля! (*Резко поднимает голову.*)

О л я. Знаешь! (*Улыбаясь, с вызовом смотрит на Диму, дергает головой.*)

Д и м а (*улыбаясь*). Всё. Молчу.

Оля, улыбаясь, спокойнее уже, отводит глаза, берет чайную ложку, начинает прижимать ею пакет к стенке чашки, выдавливая чай. Дима садится на свой стул, берет кружку, чай горячий, Дима отпивает глоток.

О л я (*не глядя на Диму, продолжая выдавливать чай из пакета*). Не прихлебывай!

Д и м а (*улыбаясь*). Оля, ну как не прихлебывай!

О л я (*улыбаясь, глядя в чашку*). Вот так.

Д и м а. Ты сама прихлебываешь.

О л я (*глядя на Диму*). Когда?!

Д и м а. Я слышал. Ты за собой не замечаешь просто.

О л я (*глядя на чашку*). Конечно! (*Ложкой вынимает из чашки пакет.*)

Д и м а (*улыбаясь*). Конечно. Разве нет?

Оля, улыбаясь, несет на ложке пакет к мусорному ведру.

О л я. Щас!

Д и м а. Вот сейчас вот послушаем.

Оля, улыбаясь, выбрасывает использованный пакет чая в урну. Дима наблюдает за ней. Оля на Диму не смотрит, возвращается за своей чашкой, берет ее. Наблюдая за Олей, Дима осторожно отпивает глоток чая.

О л я (*улыбаясь, не глядя на Диму*). Можешь же. (*Идет к своему столу.*)

Д и м а. Так, а никто не говорит.

Дима наблюдает, как Оля ставит чашку на свой рабочий стол, садится на свой рабочий стул, берет чашку в руки, собирается пить чай, и только сейчас, поднеся чашку к губам, Оля замечает, что Дима наблюдает за ней.

О л я (*улыбаясь*). Замировский, я не поняла?!

Д и м а (*улыбаясь*). Что такое, посмотреть нельзя уже?

Оля. Тринадцатая лишняя?

Д и м а (*улыбаясь*). Нет.

О л я. Так сиди молчи! (*Смотрит в чашку.*) ...Вот засранец, ну. (*Отпивает чай.*)

Д и м а. Кто бы говорил.

О л я (*опять глядя на Диму*). Замировский!.. Сейчас получишь! (*Отпивает чай.*)

Д и м а. Печеньице маковое... вкусное... такое печеньице... нигде не купить.

О л я (*улыбаясь, пьет чай, не глядя на Диму*). Придурок.

Дима начинает раскачиваться на стуле, отпивая чай, произносит.

Д и м а. У мухи, короче, ученый...

Входит Слава, в руке завернутый в целлофан бутерброд.

Д и м а. Слава, так там же мясо?!

С л а в а (*идя к своему столу, произносит*). Я иногда ем мясо.

Д и м а. У тебя это как-то по дням?

С л а в а. Нет.

Слава садится за свой рабочий стол, у него как бы такая привычка прятаться за компьютер. Слава начинает шуршать целлофаном, разворачивая бутерброд. Оля отворачивается от Славы, в недоумении смотрит на Диму.

Д и м а (*улыбаясь*). У мухи, короче, ученый. Все записывает, что говорит.

О л я. Угу. (*Пьет чай, слушает Диму.*)

Д и м а. Опыт. Оторвал мухе две лапы, приказал ползти, ползет. Записал.

О л я. Угу.

Д и м а. Оторвал еще две лапы. Ползи! Ползет.

О л я. Угу.

Д и м а. Записал. Оторвал последние две лапы. Ползи! Ползи! Приказываю, ползи! Муха не ползет. Записывает: «После того как оторвал две последние лапы, муха оглохла».

Внезапно Слава встает со стула, дожевывая бутерброд, с целлофаном от этого бутерброда в руке, спешит выйти из офиса. При ходьбе Слава сутулится, отчего выглядит очень беззащитно. Оля провожает Славу взглядом. Слава вышел.

О л я (*имея в виду Славу*). Достанется ж кому-то. (*Диме.*) Дима, у тебя татуировки есть?

Д и м а (*улыбаясь вопросу*). Упаси Бог! Я что, похож на человека, у которого могут быть татуировки?

Оля морщится, типа, мол, Дима не мачо.

Д и м а (*улыбаясь*). Я отжимаюсь. Показать?

О л я (*улыбаясь*). Что ты говоришь?

Д и м а (*улыбаясь, но уже серьезно*). Правда, как-то после чая.

Дима думает, что после чая отжиматься, наверное, не стоит.

О л я. Я жду.

Д и м а. Тридцать раз!

Оля согласна. Дима ставит кружку, снимает свитер, остается в чистой, но старой, застиранной майке. Этот факт не проходит мимо Оли.

Д и м а. Считай!

Дима принимает упор лежа и, отжимаясь, сам считает.

Д и м а. Раз, два, три, четыре, пять, шесть, семь, восемь, девять, десять...(*Так до тридцати.*)

Невольно Оля начинает улыбаться.

Д и м а. Тридцать! (*Встает на ноги.*)

О л я (*улыбаясь*). Ну, мачо, всё.

Дима берет свитер, переводя дыхание, выворачивает рукава свитера, произносит.

Д и м а. Правда, что после чая оно не очень полезно.

Дима надевает свитер, поправляя его на себе, произносит.

Д и м а. Был в Гданьске.

О л я (*недовольно, ей не нужен этот город*). Нет! Можешь даже!

Д и м а. Чего?

Дима не ждет ответа, берет свою кружку, протягивает руку, чтобы Оля отдала ему свою.

Оля спешит допить чай.

Д и м а. Считаешь дни?

О л я. Это ж ты считаешь вместо меня! (*Протягивает пустую кружку.*)

Д и м а (*берет кружку*). Считаю, да, жду не дождусь.

Дима идет к выходу с кружками в руке.

О л я (*вздыхает*). Ой мальчишечки!

Д и м а (*на ходу, не оборачиваясь*). Считаешь, незаменимых нет?

Дима выходит из офиса. Оля остается одна, берет ручку, подперев ладонью подбородок, вертит ручку. Входит Дима, кружки он помыл, сначала протягивает чистую кружку Оле.

Д и м а. На.

Оля вяло берет кружку, ставит на стол.

Д и м а (*идя к своему столу*). Пасьянс разложи.

О л я. Не хочу.

Дима ставит свою кружку на стол.

О л я. Что-то скучно как-то становится.

Д и м а. Сейчас накаркаешь! Нет!

Дима садится на стул, собирается работать за компьютером.

О л я. А где твои сухарики?

Д и м а (*глядя в монитор*). Что, сухариков моих хочется?

О л я. Дай погрызть один.

Д и м а (*сворачивает программу*). Нету уже моих сухариков, Оля.

О л я. У, вредина. Хочется сухарик так.

Д и м а (*встает, глядя на монитор*). Сухарик тебе дать? (*С компьютером все в порядке, идет к шкафу.)* Будет сейчас тебе сухарик, если найдется. (*Открывает антресоль шкафа, заглядывает.*) Это я, когда на кока-коле работал, короче...(*Замолкает, ищет сухарик.*)

О л я. Все! Так невозможно дальше!

Д и м а (*улыбнувшись, поворачивается к Оле. Он понимает, Оля хочет сладкого*). Чего?

О л я (*берет сумочку*). Пойду сейчас куплю что-нибудь.

Оля ищет в сумочке кошелек, Дима стоит возле шкафа, наблюдает за ней. Оля нашла кошелек, вынимает его из сумочки, в этот момент на столе Димы звонит телефон. Дима идет к телефону, Оля решает подождать, не уходить пока, может, надо остаться в офисе.

Дима снимает трубку.

Д и м а. Да? Отлично! Спасибо!.. всеоо! через пятнадцать минут... (*Усмехнувшись.*) Давай, жду. (*Кладет трубку на аппарат.*) Готова бочечка.

О л я. Уже? (*Встает со стула, все в порядке, она может идти за сладким.*)

Д и м а (*роясь в бумагах на столе*). Ну... Надо как-то через накладные ее провести.

Оля подходит к Диме, склоняется над его рабочим столом, помогая ему разобраться с бумагами.

О л я. Так вот же у тебя! (*Указывает на бумагу.*)

Д и м а. Точно! (*Берет накладную.*)

Оля выпрямляется, опирается задницей на стол Димы.

Д и м а (*глядя в накладную, имея в виду духи Оли*). Это эти купил?

О л я. Пошел он в баню!!

Дима не ожидал такой реакции на свой вопрос, поднимает голову, глядя на Олю, улыбаясь, произносит.

Д и м а. Поругались?

О л я (*улыбаясь*). А тебе что? (*Хватает Диму за нос.*)

Д и м а (*роняет бумаги*). Больно, дурочка!

Оля отпускает нос Димы.

Д и м а (*улыбаясь, трогает свой нос*). Сломала нос мой, не дай бог, слива будет.

О л я (*улыбаясь*). Не будешь совать его.

Д и м а (*касаясь пальцами носа, глядя на Олю*). Как, Оля, такая ж любовь была.

О л я. Замировский!.. Я тебя когда-нибудь кончу!

Д и м а (*улыбаясь, отводит взгляд, берет накладную*). Зачем меня кончать?

О л я. И твой этот юмор!

Дима откладывает накладную, касается носа, произносит.

Д и м а. Не дай бог, Оля, слива будет.

О л я. Любовницы твои одиннадцатилетние тебя любить перестанут?

Дима, касаясь руками бедер Оли, произносит.

Д и м а. Уберите, пожалуйста, это.

О л я (*улыбаясь, не спешит отойти от стола*). Красивые бедра, между прочим.

Д и м а (*мягко надавливая на бедра Оли*). Все равно уберите.

Оля отстраняется от стола Димы, наклоняет голову и, уже не улыбаясь, начинает надавливать пальцами на верхнюю часть глазной кости возле носа. Дима не обращает на это внимание, заполняет накладную. Оля, надавливая, ждет, когда Дима заполнит ее. Видит, что Дима заполнил, произносит, продолжая надавливать.

О л я. У меня здесь наросты... шарички.

Дима обращает внимание на Олю, смотрит, как она надавливает, начинает, недоумевая, улыбаться, мол, что за чушь, вообще, какие шарички? Оля перестает надавливать себе, собирается надавить Диме. Дима напрягается, но не отстраняется от Олиных пальцев.

О л я (*собираясь надавливать Диме*). Не бойся.

Д и м а (*не отстраняясь*). Оля, что ты собираешься делать, сначала слива...

Оля деловито надавливает Диме на глазную кость.

Д и м а. Осторожно! Глаз выколешь! (*Отстраняется.*) Ты совсем меня хочешь калекой оставить сегодня.

О л я. У тебя нету такого. У тебя ровно.

Д и м а. Кончено, ровно! А ты б хотела, чтобы криво было?!

О л я. Потрогай! (*Склонившись, предлагает потрогать свою глазную кость.*)

Д и м а (*улыбаясь*). Ну, сейчас я потрогаю, держись.

Дима начинает трогать глазную кость Оли.

О л я. Чувствуешь?

Дима трогает, молчит.

О л я. Чувствуешь?

Д и м а. Ничего я не чувствую.

О л я. Ну как это не чувствуешь! (*Отстраняется.*) Вот, потрогай у себя!

Дима трогает у себя.

О л я. У тебя ровно, чувствуешь?

Д и м а (*трогая*). Ну да.

О л я (*берет его за руку*). А у меня щас потрогай опять!

Оля приставляет руку Димы к своим глазам. Дима, улыбаясь, надавливает на глазную кость Оли.

Д и м а. Разрезы какие-то.

Оля отстраняется. Дима убирает руку.

Д и м а. Гайморит.

О л я. Нет.

Д и м а (*спешит исправиться*). Как он, тонз...

О л я. Нет. Это из-за плохого зрения. Соли. Доктор сказал, когда болит, массировать.

Входит Слава. В руке бутылка с водой. Ссутулившись, Слава стремится быстрее пройти к своему столу, проходит, садится на стул. Дима и Оля наблюдают за ним. Слава не видит того, что ему нужно, на своем столе, поднимается со стула, оглядывается.

Д и м а (*улыбаясь*). Пойдешь в кафетерий с нами или будешь сидеть?

С л а в а (*ни на кого не глядя*). Нет, спасибо, ничего не надо. (*Словно найдя выход из ситуации.*) О! Отлично!

Слава садится обратно, его не видно из-за компьютера. Дима и Оля, улыбаясь, выходят из офиса. Славы не видно из-за компьютера, бутылка с водой стоит на столе. Слава что-то там делает, чувствуется какое-то копошение. Торопливо входит Оля, следом покупатель, который брал уже сегодня штапик. Оля, идя к своему столу, произносит.

О л я. Идемте сначала на склад.

Покупатель останавливается, Оля берет со стола нужные ей бумаги. Покупателя спрятавшийся за компьютером, копошащийся Слава не интересует. Оля уже готова идти.

О л я. Сейчас.

Оля снимает трубку телефона, стоящего у нее на рабочем столе, набирает короткий внутренний номер, говорит.

О л я. Вы там?.. Сейчас я приду с человеком. (*Кладет трубку.*) Идемте. (*Идет к покупателю.*) Там как раз Яша есть. (*Не останавливаясь, проходит мимо покупателя, идет к выходу.*)

Покупатель идет следом за Олей. Оля первой выходит из офиса, следом выходит покупатель, закрывает за собой дверь. Копошение Славы прекращается, слышна музыка. Слава включил группу «Гражданская оборона», один из последних альбомов. Входит Дима, в руке упаковка печенья. Дима улыбается, слыша музыку, идет к своему столу.

Д и м а. Отрываешься пока?

Слава кивает головой в знак согласия, не глядя на Диму, что-то делая там руками, словно скручивая провода, он спиной, и не видно, что конкретно он делает. Почему-то Славе обидно от этих слов Димы. Дима и не ждет ответа, кладет печенье на одну из полок стола, берет со стола накладную на вывоз жестяной бочки и выходит. Слава встает со стула, суетливо произносит.

С л а в а. Так это (*мгновенно передумав*), впрочем...(*Вынимает сотовый, набирает номер, говорит.*) Ален, скажи, пожалуйста, а какую ты тогда водичку брала?.. А если вот я купил... (*Берет бутылку с водой со стола, смотрит, как называется.*) А! Так я вот такую купил! Можно пить, да?.. Слушай, ты не забыла, сегодня годовщина по Егору Летову... Помнишь, да, ну я просто так... колбаски. Колбаски из «Мясушки». Ага. (*Отключая сотовый, прекратив разговор.*) Сейчас тогда, это очень хорошо.

Слава кладет сотовый в карман, садится на стул, открывает в компьютере свой дневник и что-то увлеченно в него пишет. Слышно, как быстро он умеет печатать. Дверь открывает Дима. Стоя на пороге, держа дверь за ручку, Дима произносит.

Д и м а. Слава, ты не занят сейчас, нет?

С л а в а (*продолжая печатать*). Ну так, не очень, а что?

Д и м а. Можешь мне помочь бочечку? На машинку. Она не тяжелая, 80 килограмм.

Слава не реагирует никак на просьбу. Дима ожидает. Слава прекращает работать, встает со стула.

С л а в а. Сейчас (*Выключает музыку.*)

Д и м а (*улыбаясь*). Отрываешься, пока Оли нет.

Слава готов помочь Диме. Он знает, людям надо помогать даже против собственного желания.

Д и м а. Пошли (*Выходит из офиса.*)

С л а в а (*идя к дверям*). Куда идти?

Д и м а (*держа дверь открытой, стоя в коридоре*). К жестянщикам.

Слава вышел, Дима закрывает дверь. Буквально через несколько секунд Дима открывает дверь, заходит в офис. Он забыл сотовый. Дима подходит к столу, берет телефон, в это время на столе Оли звонит сотовый. Дима подходит, отвечает на звонок вместо Оли.

Д и м а. Зоя, она на склад вышла... Забыла, наверное, я тоже свой забыл, возвращался... да бочку мать на дачу попросила, иду в грузовик со Славиком запи-

хивать... жестянщики. Ну, она небольшая... Ты расценки не знаешь, типа? Скажу, давай.

Дима, прекратив разговор, кладет сотовый обратно на стол, собирается выходить.

Д и м а. Накладную взял, это есть.

Дима спешит выйти из офиса, на пороге сталкивается с Олей. За Олей следом хочет войти покупатель. У Оли в руках накладные.

Д и м а (*удивленно*). Дождь, что ли?

О л я (*тоже удивлена тому, что пошел дождь*). Ну, представляешь!

П о к у п а т е л ь. Передавали!

Д и м а. Славик там мокнет. Ладно! Позвони Зое. (*Выходит.*)

Оля, обернувшись, спрашивает у Димы, который уже в коридоре.

О л я. А что она хотела?

Покупатель, тоже обернувшись, тоже произносит вслед Диме.

П о к у п а т е л ь. А на следующей неделе уже снег!

Диме некогда останавливаться, отвечать им. Он спешит на улицу.

Оля проходит к своему рабочему месту, собирается сесть на стул.

О л я. Ой, закройте...

Покупатель спешит закрыть дверь в офис, которая осталась распахнутой.

О л я. Угу.

Оля присаживается на стул, работает за компьютером.

Покупатель проходит в офис, останавливается.

П о к у п а т е л ь. Яша — он косой?

О л я (*работая за компьютером*). Косой — это Женя.

П о к у п а т е л ь. А! Все понял. Яша с банданом, да... Крепкие ребята.

О л я (*не отрываясь от компьютера*). Угу.

П о к у п а т е л ь. Сегодня уже не приеду, не буду больше вас мучить. (*Поворачивается, смотрит на подоконник.*) Садик у вас.

О л я. Светино. (*Прекращает работу за компьютером, берет со стола печать.*) Наследство. (*Ставит на накладные печать.*)

Покупатель готовится взять бумаги. Оля, по одной протягивая покупателю бумаги, произносит.

О л я. Это вы знаете. Это тоже, это тоже.

П о к у п а т е л ь. Угу (*Взял все бумаги, складывает.*)

О л я. А как вы без...

П о к у п а т е л ь. Так уже подъехал!

О л я. Подождите, я сейчас. (*Встает со стула, собирается надеть теплую жилетку, висящую на спинке.*)

П о к у п а т е л ь. Не надо, Оля! Не надо! Ради бога!

Оля вопросительно смотрит на покупателя, знает ли он, что она хочет сделать.

П о к у п а т е л ь. Я путевку оформлю сам. На проходной.

О л я. Как хотите. (*Садится обратно на стул, собирается работать с компьютером.*)

Покупатель кладет накладные в мешок, вынимает полотенце, Оля в этот момент обращает внимание на покупателя, видит в его руках полотенце, начинает улыбаться.

О л я. Это вы нам?

П о к у п а т е л ь (*улыбаясь*). Да. Вы ж сиротки.

О л я. Ой, спасибо. (*Берет полотенце.*)

П о к у п а т е л ь (*улыбается*). Жалеть вас некому.

О л я (*уже перестала улыбаться, ищет глазами, куда бы положить полотенце, очарование подарком у нее прошло очень быстро*). Некому, да. Это вы точно

П о к у п а т е л ь. Сиротки. Так принес уже вам, сироткам.

О л я. Спасибо-спасибо.

П о к у п а т е л ь. Чтоб уже если когда, так без очереди, может, отпустите.

О л я. Спасибо, да... ну все, теперь у нас. (*Кладет полотенце на стол, идет к покупателю.*)

П о к у п а т е л ь. Сироток вас. (*Поворачивается, чтобы идти к дверям.*)

О л я. Ой, не говорите.

Оля провожает покупателя к выходу.

П о к у п а т е л ь. Сидите целый день грустные.

О л я. Работа такая у нас.

П о к у п а т е л ь (*имея в виду, когда в машине будет ехать*). Сейчас радио включу.

О л я. Да. (*Открывает дверь.*)

П о к у п а т е л ь. До свидания.

О л я. До свидания.

Оля закрывает за покупателем дверь, подходит к столу, берет сотовый, идет к дверям, на ходу переключая в телефоне какие-то кнопки. Оля выходит из офиса. Через несколько секунд, возвращается, с порога произносит.

О л я. Что ж вы так!

Оля проходит в офис, следом заходит покупатель. Оля держит в руках сотовый, зажигалку и пачку сигарет.

П о к у п а т е л ь (*оглядывает офис*). Сам не знаю, где ее положил!

О л я (*сомневаясь, что вещь в офисе*). Смотрите, но...

П о к у п а т е л ь. Да. (*Видит, что нужной ему вещи нет, вспомнив.*) Вот балда! Кепка ж в машине!

Оля улыбается. Покупатель, махнув рукой, мол, я уже совсем, спешит выйти из офиса. Оля, улыбаясь, уступает ему дорогу. Покупатель идет к выходу, Оля следом.

О л я (*закрывая дверь*). В следующий раз гвоздиком ее.

В офисе никого нет. Через несколько секунд Оля возвращается, почему-то ей не удалось покурить. Оля проходит к своему столу, кладет сотовый на стол, сигареты и зажигалку в сумку, висящую на спинке стула. Входят сначала Слава, затем Дима. Слава, мокрый, недовольный, старается не показывать своего недовольства, он помог, а дождь его облил. Как обычно сутулясь, спешит за свой стол. Дима идет к своему столу.

Д и м а. Готова бочечка.

О л я (*пытаясь застегнуть замок сумки*). Затолкали?

Д и м а (*стоя у стола, рассказывает*). Мы со Славиком, еще Яша потом помог.

С л а в а (*не глядя на ребят*). Ничего, все в порядке.

Д и м а. Главный инженер их идет!

О л я. Он нормальный мужик.

Дима, чувствуя себя немного виноватым перед Славой, все-таки Слава промок по его вине, поворачивается, смотрит, чем занимается Слава. Оля уже справилась с замком сумки, стоит, опираясь коленом на стул, тоже смотрит на Славу, держа в руке ключи. С волос Славы капает вода, немного, но капает. Слава суетливо, словно вспомнив что-то, встает, оглядывается. Ему нужны часы, которые висят на стене офиса. Он прекрасно знает, где они висят, но почему-то ищет их глазами, вертит головой, произносит.

С л а в а. Так это сколько... (*Нашел часы.*) Ага! Отлично! (*Берет в руки бутылку с водой.*)

О л я. Полотенце возьми, с головы капает.

С л а в а (*не глядя на Олю. Он вообще старается не встречаться взглядом с ребятами*). Все в порядке, все в порядке. (*Сворачивает крышку с бутылки.*)

Д и м а (*улыбаясь*). Слава, суетишься сегодня.

С л а в а (*открутил крышку*). Да вот! Суечусь-верчусь. (*Имея в виду время.*) Половина! Отлично. (*Собирается пить воду, подносит бутылку ко рту.*)

О л я. Это диета у тебя, Слава?

Слава замирает, ему не дали попить воды.

С л а в а. Нет. Просто.

Слава готов ответить на вопросы, прежде чем ему дадут все-таки попить воды.

Д и м а. Ты уж скажи. Не тихарись. Видишь, как Оля заволновалась сразу.

С л а в а. Нет. Просто. Водичка без газа.

Д и м а. Это мы видим.

С л а в а. Нет, просто. Пью... Вот как-то так.

Слава выжидает. Оля и Дима смотрят на него.

О л я. Это диета такая, Слава?

С л а в а (*улыбаясь*). Нет.

О л я. Я ж вижу, ты по часам пьешь.

С л а в а. Господи, водичка просто. (*Глянув на Олю.*) Странно, да? (*Тут же спешит отвести глаза.*)

О л я. Что странно?

Слава, улыбаясь, молчит, ни на кого не глядя. Оля недоумевает, садится на стул. Ей немного обидно, вроде как она чувствует себя дурой сейчас. Слава чувствует возникшее напряжение, ему самому становится неудобно от этого. Слава начинает пить воду. Дима, по-прежнему стоя, улыбаясь, произносит.

Д и м а. Ты уж скажи коллективу, не тихарись.

Слава, не реагируя, продолжает пить воду. Дима переглядывается с Олей. Дима улыбается, Оля недоумевает, что очень ясно видно по ее лицу. Слава выпил почти полбутылки, прекращает пить, заворачивает крышку на бутылке. Дима идет к чайнику, берет его в руки.

Д и м а. Сегодня футбольчик! (*Держа чайник в руках и глядя на Славу.*) Слава, пойдешь с нами на футбол сегодня?

Слава прекращает заворачивать крышку, хмурится, он не очень любит и не умеет отказывать.

Д и м а. Мы в дождь тоже играем.

С л а в а. Нет. Спасибо.

Слава ставит бутылку на стол, садится на стул. Дима, переглянувшись с Олей, выходит с чайником за водой. Оля берет ручку, подперев кулаком подбородок, вертит ручку, глядя в окно. Слава смотрит на стол, едва заметно улыбаясь, как, бывает, улыбается человек, чувствующий свою вину.

С л а в а. Прости меня, пожалуйста, Оля, я странный человек. (*Едва заметно улыбаясь, вздыхает.*)

Оля не меняет позы и выражения лица, но, глядя на нее, становится понятно, что вроде она больше не обижается.

С л а в а (*так же глядя на стол*). Про водичку. Два, два с половиной литра в день. Два обычно.

О л я (*повернувшись к Славе, подпирая подбородок кулаком*). Больше ничего не пьешь? Ни кофе, ни чай?

С л а в а. Нет, раньше пил. Плохо себя чувствовал. Голова болела. (*Оживившись.*) Кстати. (*Склоняется к компьютеру.*) У меня еще (*работая за компьютером*) Эмильяна Торини. Тебе может понравиться.

Слава включил музыку. Звучит Emiliana Torrini, песня Jungle Drum.

С л а в а (*глядя на монитор*). Тут еще что-то. (*В своей манере, максимально вытянув шею, быстро нажимает клавиши.*)

О л я. Это она?

С л а в а (*не снижая темпа нажимания клавиш и глядя в монитор*). Угу.

Оля особо не прислушивается, она не меломанка. Входит Дима с чайником в руках. Он набрал воды. Дима мгновенно оценил ситуацию, зная, какая Оля меломанка, улыбаясь, идет к месту, где должен стоять чайник. Оля понимает, почему улыбается Дима, немного с вызовом обращается к Славе.

О л я. Это не дебильные твои?

С л а в а (*не отрываясь от монитора, улыбнувшись*). Нет.

Дима ставит чайник на подставку. В этот момент Слава, будто аутик, забыв о том, что находится не один, глядя на монитор, подпевает так же старательно, как и певица, произнося.

С л а в а. Рукутунтутунтутунтун...

Дима включает чайник, ситуация его забавляет. Оля с вызовом на этот раз обращается к Диме.

О л я. Что такое?!

Дима улыбается, не глядя на Олю, стоя возле включенного чайника, произносит, имея в виду, что, может, Оля и полюбит музыку.

Д и м а. Ничего. Дай бог.

О л я. (*Славе*). Ну все, я поняла!

Слава очень как-то лихо хлопает по клавише, что означает всё, я закончил с этим, откидывается на стуле, но глаз от монитора не отводит, затем тут же наклоняется к монитору, опять стучит по клавишам.

С л а в а. Выключать?

О л я. Да.

Дима задницей опирается на стол рядом с чайником.

С л а в а (*перестает стучать по клавишам, отстраняется от компьютера.*) Давай флэшку я тебе сейчас закачаю.

Слава поднимает голову от монитора, Оля находит на столе флэшку.

О л я. Лови.

С л а в а (*улыбаясь, боясь, что не поймает*). Ой, я не знаю. (*Приподнимается со стула, выставляет руки, собираясь словить флэшку.*)

Оля кидает Славе флэшку.

С л а в а (*поймав*). Есть!

Дима улыбается этому восклицанию Славы. Слава начинает суетиться, ему очень приятно поделиться музыкой. Для него закачать кому-то музыку — дело намного более важное, чем помочь загрузить жестяную бочку в грузовик.

С л а в а (*вставляя флэшку в компьютер*). Флэшечка, сейчас... (*Вставил флэшку, глядя на монитор, определилась ли флэшка*). Качнем-качнем.

Слава производит необходимые операции по закачке музыки на флэшку.

О л я (*Диме*). Скажешь ты ей, сколько бочка стоит?!

Д и м а (*не меняя позы, улыбаясь*). Скажу. Очередь прям, видишь, как ты пользуешься популярностью, все хотят тебе что-то закачать.

С л а в а (*вынимая флэшку из компьютера*). Так. Это есть.

Слава приподнимается на стуле, хочет бросить флэшку Оле. Оля, сидя, протягивает руку, она уверена, что словит флэшку. Слава, улыбаясь, волнуется, он очень хочет кинуть флэшку так, чтобы попасть прямо в руку Оле. Чайник, закипев, отключился. В этот момент Слава кидает флэшку. Флэшка не долетает до Олиной руки, падает на стол неподалеку.

Дима, не глядя на них, подходит с чайником к своему столу.

С л а в а. Черт.

О л я. Все в порядке.

С л а в а. Извини.

Д и м а (*улыбаясь*). Дебил, слушай.

Слава, вдруг испугавшись, что это про него, поворачивается к Диме.

Д и м а (*Оле, с чайником в руках*). Чайник беру, а пакетик с чаем в чашку не положил.

Оля, улыбнувшись, держит флэшку в руке. Чай ей пить перехотелось.

С л а в а. У нас в районе открылся магазин «Мясушка», там колбаса без сои продается.

Дима, игнорируя высказывание Славы, обращается к Оле.

Д и м а. Что, ты уже не будешь?

Оля морщит нос, мол, не хочется уже. Слава видит, что его высказывание полностью проигнорировано, вера в людей опять покинула его.

Д и м а. Ну, так неинтересно.

Дима идет к тому месту, где стоит чайник. Слава принимает свою обычную позу за столом, спрятавшись за компьютер.

Д и м а (*на ходу*). Что, я один буду? Я один не буду. (*Ставит чайник на место.*) Собирались еще чаю попить.

О л я. Не лопни! (*Снимает сумку со спинки стула.*)

Д и м а (*глядя на подоконник*). Садик когда поливали?

Дима идет к подоконнику. Оля проверяет, все ли на месте в ее сумке, кладет в нее со стола необходимые вещи. Дима подошел к подоконнику, смотрит на миниатюрный сад, стоящий на нем. Это большая коробка, в которой

растут кактусы, сделан миниатюрный сад камней, на песке стоят фигурки животных. Дима пальцем касается земли, этого большого своеобразного вазона.

Д и м а. Земля мокрая. Значит, недавно поливали. Слава, кто садик поливал, ты?

С л а в а. Не знаю.

Д и м а. Оля, кто садик поливал?

О л я (*пакуя сумку и не глядя на Диму*). Замировский, делать не хер?

Д и м а (*улыбаясь*). Что за мысли?

О л я (*застегивая замок сумки*). Меня, может, инженер «Парада» на машине подбросит.

Д и м а. Очень хорошо, Оля. Я ж ничего не говорю.

Дима идет к своему столу, наводит порядок в бумагах.

Д и м а. Обычные мысли, ты ж сама говоришь.

Оля, улыбаясь, начинает приводить в порядок бумаги на столе. Дима наклоняется, вытягивает ящик стола. Зашуршал пакет с печеньем.

О л я (*улыбаясь*). Положи печенье, Замировский! Положи печенье!

Дима, положив печенье, закрывает ящик стола.

О л я (*улыбаясь*). В понедельник!

Д и м а (*улыбаясь*). Я, может, до понедельника не доживу.

О л я. Куда ты денешься, господи! Добро такое!

Дима улыбается Оле. Улыбаясь, Оля наклоняется к компьютеру, закрывает программы.

Д и м а. Так тебе закачивать офис новый, нет?

О л я (*выключая компьютер*). Нет.

Д и м а (*тоже наклоняясь к компьютеру на своем рабочем столе*). Нет так нет. (*Выключает компьютер.*)

Оля встает, идет к шкафу, снимает с вешалки куртку, надевает, расстегнутая, идет за сумкой, берет сумку, глядит на себя в зеркальце, стоящее на столе.

О л я. Всем пока.

Оля идет к выходу.

Д и м а. Давай. До понедельника.

Оля, открывая дверь, начинает нервничать, дверь закрыта на замок. Дима встает, идет к двери.

Д и м а (*улыбаясь*). Не открывается?

О л я. А на фига ты ее закрываешь?

Д и м а (*улыбаясь*). Так просто. (*Открывает ключом дверь.*) Что, нельзя?

О л я (*распахивая дверь*). Слава, до свидания!

С л а в а. До свидания.

Д и м а (*улыбаясь, вслед Оле*). Иди-иди! (*Улыбаясь, закрывает дверь.*)

С л а в а. Я ухожу уже, всё!

Слава вскакивает, надевает куртку, висящую на спинке стула. Дима, улыбаясь своим мыслям, подходит к шкафу, открывает его, вынимает куртку, одевается. Дима и Слава не обращают внимания друг на друга.

В центре. Квартира родителей Валеры. В комнате сидят родители Валеры, Валера и Наташа смотрят телевизор. У Наташи заметно округлился живот. Родители Валеры переглядываются. Они беспокоятся за Наташу, им кажется, что в ее положении не надо так долго смотреть телевизор. Наташа и Валера, глядя телевизор, чувствуют себя вполне комфортно. Наташа встает с дивана.

М а м а. Поедете уже?

В а л е р а. Да, мам. Надо ехать. (*Встает с дивана.*)

Мама и папа Валеры встают с дивана, чтобы провести Наташу и Валеру. Все выходят из комнаты.

Наташа и Валера едут в автобусе. У обоих в ушах наушники. Они слушают музыку. Наташа, откинув голову, едет с закрытыми глазами, она дремлет. Валера смотрит прямо перед собой. Он ни о чем не думает.

Квартира Наташи. Входит Наташа. Она только что приехала домой, снимает ветровку, кладет на диван, задирает кофточку, отсоединяет накладной живот, имитирующий беременность. Сняв накладной живот, Наташа уносит его из комнаты, не забыв выключить свет.

Валера и Наташа сидят в кинотеатре, смотрят кино. Непонятно, интересен им фильм или нет. У Наташи в сумочке звонит сотовый. Наташа вынимает телефон из сумки, Валера переводит взгляд на Наташу, рефлекторно реагируя на звонок, ему не интересно, кто звонит Наташе. Заткнув одно ухо, Наташа отвечает на звонок, Валера отворачивается, смотрит кино.

Н а т а ш а. Але? ...Я в кинотеатре. (*Отключает сотовый, кладет в сумку, смотрит кино дальше.*)

Непонятно, нравится Наташе кино или нет. Скорее всего, она видела уже подобные фильмы миллион раз.

Коридор для служебного пользования в торговом центре. Валера только что привел Наташу сюда, протягивает ей новый накладной живот, который вынул из пакета.

В а л е р а. Померяй, пожалуйста.

Н а т а ш а (*немного возмущенно*). Прямо здесь, что ли? Давай я дома у себя.

В а л е р а (*недовольно*). Я хочу посмотреть. Может, что-то надо переделать.

Наташа соглашается, берет накладной живот, пытается прикрепить, ей не очень удобно, мешает кофта. Наташа раздражена, нервничает. Валера начинает помогать Наташе. Они не испытывают никаких сексуальных позывов друг к другу. Наташа, может быть, чуть только напряжена, оттого что Валера может к ней прикоснуться. Валера приладил живот.

Н а т а ш а. Все? (*Опускает одежду.*)

Валера разглядывает Наташу.

Н а т а ш а. А дальше что будет?

Валера не отвечает, оценивающе смотрит на живот Наташи.

Торговый центр. Банк. Валера на своем рабочем месте, смотрит на часы. Всё. Конец рабочего дня. Валера наводит порядок на столе и, взяв сотовый, уходит

Квартира родителей Валеры. Валера один сидит в комнате на диване. В комнату заглядывает мама Валеры.

М а м а. Со сковороды котлетку хочешь?

В а л е р а (*немного недовольно*). Нет, мам. Спасибо, я наелся. Может быть, потом.

Мама Валеры некоторое время разглядывает его. Валера не обращает внимания на маму, смотрит прямо перед собой и ни о чем не думает.

М а м а. И тебе не скучно, Валера?

В а л е р а. Нет. Я люблю тишину.

Мама Валеры спросила бы еще что-нибудь, но понимает, что нет смысла в этом, выходит. Валера как сидел, так и сидит. Затем берет со стола стакан с водой, делает несколько глотков.

Торговый центр. Банк. Валера проводит валютную операцию, протягивает деньги и чек клиенту. Клиент уходит. Валера выставляет табличку с надписью «Перерыв» и выходит.

Торговый центр. Валера и его знакомый с чашками кофе выходят из кафе, садятся за стол возле кафе, пьют кофе. Им комфортно, они не напрягаются из-за того, что не ведут вербального общения. Валера через некоторое время одним решительным глотком выпивает кофе.

В а л е р а. Извини.

Валера встает из-за стола, идет, на ходу вынимает сотовый, набирает номер, останавливается возле стены в тихом не очень людном месте и ждет соединения.

В а л е р а (*говорит по телефону*). Наташа, извини, можешь говорить? Дальше будет вот что. Ты случайно подняла тяжелое, когда убиралась в квартире. (*Слушает, что говорит Наташа.*) Ну, стол, допустим.

Слушая, что говорит Наташа, Валера идет по торговому центру.

Знакомый Валеры встает из-за стола кафе, вынимает деньги, собираясь рассчитаться. К нему спешит Валера.

В а л е р а. Извини, ты что, рассчитался уже?

З н а к о м ы й. Нет еще.

Валера машинально заглядывает в счет, миллион раз он пил уже здесь кофе, затем вынимает кошелек, вынимает из кошелька деньги. знакомый уже положил свою часть денег, ждет Валеру. Валера кладет деньги. Знакомый вертит головой в поисках официантки.

В а л е р а. Пошли.

Валера и его знакомый уходят.

Квартира Наташи. Входит Наташа в трусах, лифчике и с прилаженным накладным животом. Наташа смотрит на накладной живот, затем, напевая какую-то абракадабру из обрывков слышанных арабских слов, начинает танцевать. Наташа напевает и старается танцевать так, чтобы получалось эротично.

Квартира родителей Валеры. Папа Валеры, мама Валеры напряженно ожидают продолжение рассказа Валеры.

В а л е р а. Ну вот, что рассказывать еще?

П а п а (*хмуро, удрученно*). Да.

Все молчат. Валера через некоторое время, встает с дивана, мама и папа поворачиваются к нему, не зная, что он будет делать сейчас.

Торговый центр. Наташа на своем рабочем месте, стоит возле кассы. Смотрит на часы, пришло время перерыва, Наташа выставляет табличку с надписью «Перерыв» и уходит.

Коридор для служебного пользования в торговом центре. Валера идет следом за Наташей. Наташа останавливается, собирается закурить

В а л е р а. А где живот?

Н а т а ш а. Сейчас.

Наташа уходит в одно из подсобных помещений. Валера остается один, разглядывает коридор, он редко бывает в этой части торгового центра. Наташа возвращается с пакетом, в котором лежит накладной живот, протягивает его Валере.

В а л е р а. Угу.

Валера берет пакет, смотрит, все ли в порядке с животом. Наташа собирается закурить, вынимает сигарету.

В а л е р а. Спасибо тебе.

Н а т а ш а. И дальше?

Валера не отвечает, Наташа видит в протянутой руке Валеры бумажный пакетик с кофе. Наташа изумленно переводит взгляд на Валеру. Валера стучит себе ладонью по лбу, типа, блин, облажался второй раз. Наташа изумлена.

В а л е р а. Ты загляни-загляни.

Наташа берет пакет, заглядывает, лицо ее преображается, она вынимает из пакета дорогие духи, улыбается.

Н а т а ш а. Спасибо.

У Наташи вдруг возникло желание поцеловать Валеру в щеку. Валера и Наташа, коснувшись друг друга руками за плечи, прикасаются друг к другу щекой. Это прикосновение заменяет им поцелуй.

Н а т а ш а. Они, конечно, сильно удивились, когда я сказала, что собираюсь всю жизнь кофе продавать.

В а л е р а. Они не понимают. Они не понимают, я вот, к примеру, тоже себя нашел. (*Вновь имеет в виду непонимание родителей в свой адрес.*) Как можно не пить водку, чай, не трахаться.

Н а т а ш а (*одобряюще*). Ну.

В а л е р а. Ты не представляешь, сколько у меня было проблем.

Н а т а ш а (*улыбается*). Представляю. (*Закуривает.*)

В а л е р а. Ты или гей, блядь, или...

Н а т а ш а (*улыбается*). Ну.

Наташа понимает Валеру.

В а л е р а. У меня столько проблем было. Я выпиваю полтора-два литра воды в день, это... (*Изумляется реакции своих родителей.*)

Н а т а ш а. Понимаю.

В а л е р а (*улыбается*). Они, когда увидели меня с сырой морковкой.

Наташа понимающе усмехается.

В а л е р а. Я тишину люблю. Мне не надо этого всего. Я люблю, когда отдыхает мой мозг.

Н а т а ш а. Да. Точно.

Наташа тушит окурок.

В доме инвалидов. Старик, любитель петь в одиночку и со всеми вместе, сидит один в комнате для игр и общения. Он засыпает, глаза его медленно закрываются, голова запрокидывается, он начинает храпеть. Громко, с присвистом.

Торговый центр. Наташа стоит в своей стеклянной будке. Покупателей нет. Наташа ни о чем не думает, через некоторое время смотрит на часы, пришло время обеда. Наташа выставляет табличку с надписью «Перерыв» и покидает киоск.

Торговый центр. Магазин обуви. Входит Валера и его знакомый. Валера ищет ту самую пару обуви, которая вызывает у него столько сомнений. Знакомый пришел за компанию.

Валера находит обувь, снимает ее с полки вместе с коробкой и идет к кассе. Он решил купить ее.

Квартира родителей Валеры. Валера один в комнате, сидит на диване, вынимает из коробки новую обувь, надевает. Входит мама Валеры, останавливается на пороге. Валера уже в новой обуви, встает с дивана, улыбаясь, поворачивается к маме.

В а л е р а. Ну как? Приехал специально показать. (*Смотрит на отражение, как сидит на ногах новая обувь.*)

Мама наблюдает за Валерой, через некоторое время произносит.

М а м а. А что с Ангелиной?

В а л е р а (*довольный обувью, смотрит на свое отражение*). Она уехала.

М а м а. Куда?

В а л е р а. Не знаю. (*Начинает становиться с пятки на носок, с пятки на носок.*) Очень удобная, комфортная обувь.

Торговый центр. Магазин обуви. Входит Наташа, в руках сотовый и кошелек. Наташа не спеша идет по магазину, разглядывает обувь, опять обращает внимание на те же туфли, некоторое время изучающе смотрит на них, затем берет туфлю с витрины, вертит головой в поисках продавца, находит его, произносит.

Н а т а ш а. Молодой человек, такие 37-го размера есть?.. А!

Наташа замечает, что держит именно 37-й размер, идет к свободному примерочному месту и меряет эти понравившиеся ей туфли.

Январь, 2010

S U M M A R Y

What is actuality
IK questionnaire
Filmmakers, artists, sociologists and critics requested.

Lev Rubinstein:
«There is no proper resistance now»
The poet conversed by Zara Abdullayeva.

Track orientation
Round table talk on the notion of actuality and its contemporary interpretations.

Evgeny Maizel
Drowning by numbers
Utopia and disillusionments in the Russian cinema of 2000s.

Alexandra Novozhyonova
A propos actionism
Essay on the notion of «the radical».

IK questionnaire (cont.)

Maria Semendyaeva
Be kind rewind
Category of memory in contemporary culture.

Anastasia Mityushina
The dramatic unities. XXI century version
On the theory of Altermodern by Nicolas Bourriaud.

Nicholas Bourriaud:
«To get free from «us»
Tom Morton talks to the art-critic and curator.

Inna Kushnaryova
Pere Noel with the eyes of dr Mabuse
Portrayal of Jean Eustache.

Jean Eustache
In the tunnel
Interview with the filmmaker.

Vika Smirnova
An empty home
Portrayal of Josef Sternberg.

Pavel Kostomarov – Alexandre Rastorguyev:
«The border does not exist»
Tamara Dondurei talks to docu-makers.

Vladimir Levashov:
«Look»
Tamara Dondurei talks to the artist, art-critic and curator.

Alisher Khamidkhodjayev:
«Let it be Beckett»
Elena Paisova talks to the cinematographer.

Boris Bernaskoni:
«Architecture is the spatial rap»
Alexandra Novozhyonova talks to the architect.

IK questionnaire (last instalment)

Mikhail Kurtov
Daydream 2.0
Imagination and cinema.

Igor Sukmanov
The Philippines embraced by night
Portrayal of Brillante Mendoza.

Nina Tsykun
Logos, Pathos and Ethos
Contemporary American comic movies.

Georgy Mkheidse
Faces of love
Review of Harmony Korine's TRASH HUMPERS (USA — Gr. Britain).

Vika Smirnova
Between the covert and evident
On one trend in contemporary cinema.

Olga Shakina
Neither a lyricist, nor a prosaist
On creation of Pavel Pryazhko

Pavel Pryazhko
A locked door
A play.

Журнал издается при поддержке

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы: Евгений Гусятинский, Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Помощник главного редактора Анастасия Дементьева
Арт-директор Людмила Мишунина
Дизайн и компьютерная верстка Мария Зайцева
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректор Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35
Телефоны: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 16.06.10. Подп. к печати 30.06.10
Формат бумаги 70 х 1001/ . Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. печать офсетная
печ. л. 11,75. уч.-изд. л. 14,78
Заказ 01487. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: 119002, ул. Арбат, 35, к. 341
Телефоны для справок: (499) 248-28-22

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа»

телеканала ТНТ

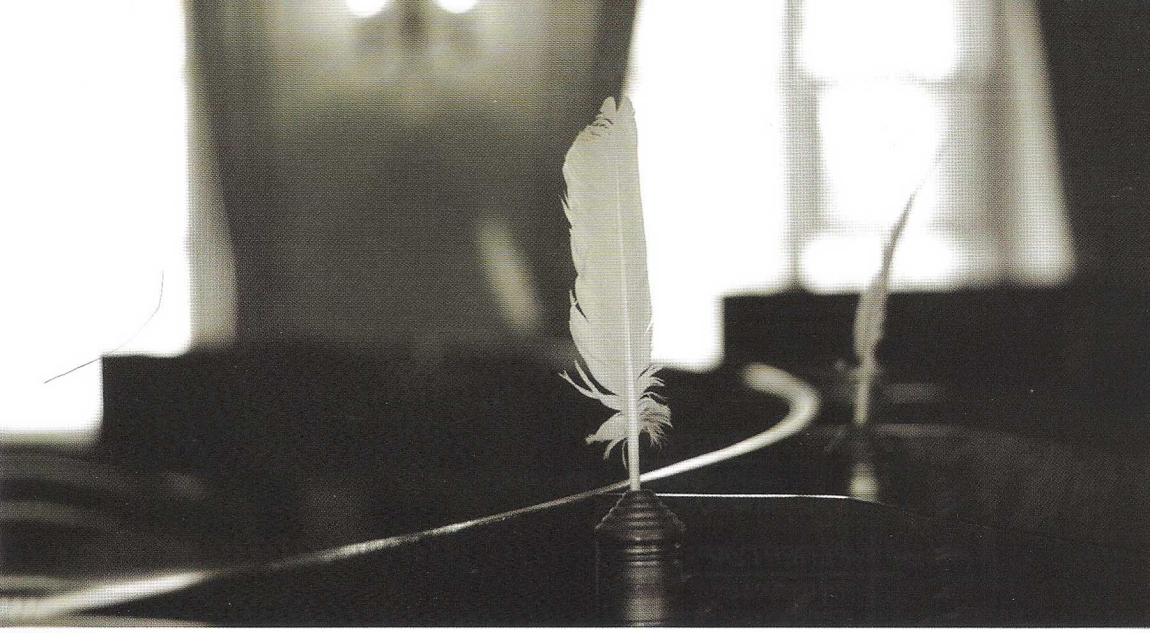
телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «Финансы и развитие»

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2010



Журнал «ИСКУССТВО КИНО» совместно с компанией KDF объявляет о проведении конкурса сценариев игровых полнометражных фильмов под девизом **«ЛИЧНОЕ ДЕЛО»**.

В конкурсе могут принять участие авторы, живущие в любой стране мира, представившие завершенные сценарии (не синопсисы, не повести или романы), написанные на русском языке и в любом жанре.

Тематическое пространство конкурса «ЛИЧНОЕ ДЕЛО» – современная российская жизнь в разных ее аспектах и проявлениях. Эстетический же выбор, художественная форма – личное дело автора.

Инициаторы конкурса сценариев о «человеке в настоящем времени» ждут работ, в центре которых – личность героя (и, разумеется, антигероя), его опыт – житейский и экзистенциальный; его узнавание и осмысление сегодняшней реальности.

Единственное ограничение: предложенные на конкурс сценарии не должны быть сложнопостановочными, их реализация не предполагает больших бюджетов.

Лучшие сценарии будут запущены в производство, а вошедшие в первую пятерку – опубликованы в журнале.

Конкурс проводится в два этапа:

Первый – представление сценария – **с 1 июня по 25 октября 2010 года**.
Второй – с 25 октября по 25 ноября 2010 – работа жюри.

Сценарии следует присылать в "ИСКУССТВО КИНО" по адресу: **li4noe.delo@yandex.ru** под произвольно выбранными девизами. Параллельно надо указать имя, фамилию, телефоны и адрес автора.

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы С.АНАШКИНА, А.АРТЮХ, С.ЛАВРЕНТЬЕВА, Б.ЛОКШИНА, О.БЕРЕЗИНА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.ДЕСЯТЕРИКА, ЛИНДЫ ДЖЕНСЕН, Д.ДОНДУРЕЯ, Д.КОММА, Е.МАРГОЛИТА, Г.МХЕИДЗЕ, Е.ПАИСОВОЙ, А.ПРИВАЛОВА, В.СМИРНОВОЙ, С.СЫЧЕВА, С.ФИЛИППОВА, Н.ЦЫРКУН, А.ШУМАКОВОЙ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

ЦИФРОВАЯ РЕВОЛЮЦИЯ — ТЕХНОЛОГИЯ ИЛИ КОНТЕНТ?
НУЖЕН ЛИ АРТХАУС?

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

РОТТЕРДАМ-2010
«СИЛЬВЕРДОК» В ЧЕХИИ
ТРАЙБЕКА-2010
«ГЕНСБУР. ЛЮБОВЬ ХУЛИГАНА» ЖОАННА СФАРА
«ИСКУШЕНИЕ СВЯТОГО ТОНИ» ВЕЙКО ЫУНПУУ

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
ИГОРЬ ПОТОЦКИЙ
КСЕНИЯ САК

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

РОМАН ВАСЬЯНОВ
УИЛЬЯМ ФРИДКИН